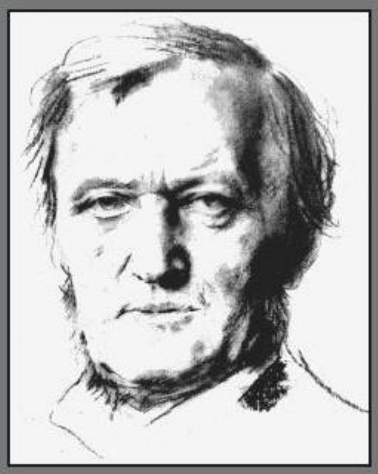


En su postura de la obra de arte total, el hacer de Wagner fue multifacético. Fue un creador universal que abarcó varias disciplinas. En su condición de artista integral su influencia ha sido descomunal. Es el hombre de quién más se ha escrito, siendo para algunos el mayor genio de todos los tiempos.

Apología de Ricardo Wagner

Jano Gacos

ARBOL BRI COLAGE

Apología de Ricardo Wagner

Jano Gacos

Apología de
Ricardo Wagner

Jano Gacos

Apología de Ricardo Wagner

(Texto impreso) / Jano Gacos
Primera edición
Árbol Bricolage
496 páginas 17 x 24,5

© Jano Gacos
Alejandro Gajardo
Costagliola
I.S.B.N.
978-956-7209-02-6

Portada: Busto de Ricardo Wagner por Jano Gacos
(1er Premio Sociedad Nacional de Bellas Artes 1962)

Contraportada: Retrato de Ricardo Wagner, carboncillo,
por Franz von Lenbach, 1874

© Árbol Bricolage
Esmeralda 720, Santiago, Chile

En memoria de mi padre

Fotografía de Ricardo Wagner hacia 1875

INTRODUCCION

Esta obra sobre Ricardo Wagner, como precia de ser toda apología, está enfocada en sus virtudes - que quizás pudieran haber influido en un discípulo, Joseph Rubinstein, para que éste se suicidara sobre su tumba - y así como hay libros completos de principio a fin para denostarlo y también otros más objetivos en que se muestra las dos caras de la realidad Wagner, este es apologético y al serlo, en mi caso ha exigido más un trabajo de escudriñar aseveraciones que de ―creación‖, ya que se trata de un personaje real, del cual no podemos inventar situaciones, más aún en un campo en el que tanto se ha escrito y también, desgraciadamente, inventado a destajo.

Es notorio que muchos investigadores plantean su análisis imponiendo su punto de vista como el verdaderamente correcto, no reparando en que justamente la riqueza del fenómeno Wagner consiste en que provoca una multiplicidad de interpretaciones debido a la fuerte y profunda carga simbólica, en constante referencia a esto o aquello, tanto en su vida como en su obra, por lo tanto no debemos excluir ninguno de los puntos de vista, ya que de alguna manera se integran a alguno de los fundamentales y arquetípicos que se pueda tener sobre un hecho cualquiera y que se congregan, cada uno de ellos, como partes de la grande síntesis a que da pié la totalidad.**(1)**

Hay libros sobre Wagner y su obra para todos los gustos. Se ha vertido una gama casi infinita de análisis y estudios, muchos de ellos de una penetración magnífica, dignos de Wagner. He transcrito en este libro textos de Charles Baudelaire, Franz Liszt, Thomas Mann, René Guénon, Rudolf Steiner y otros autores, y también traducido para mis lectores textos ingleses o franceses, específicamente referidos a Wagner, de Jean-Claude Eloy, Yvonne Caroutch, Nguyen Thien Dao, Yvan Diagerine, Elimir Bourges, J.K. Huysmans, Bruno Lussato o Pierre Boulez, entre otros.

Obviando las obras clásicas a propósito de Wagner (Houston Stewart Chamberlain, Hans von Wolzogen, Carl Friederich Glasenapp, Ernest Newman, Jules Champfleury…) hay estudios notables sobre Wagner. Encuentro en mi biblioteca los siguientes títulos que son testimonios contemporáneos del artista o poseen un enfoque que los hace especial: Los Análisis de las Obras de Wagner de Franz Liszt, ―Ricardo Wagner y Tannhäuser en París‖ de Charles Baudelaire, ―Wagner, su Vida y sus Obras‖ de Francisco Vera, ―Wagner‖ de Eduard Schuré, ―Viaje Artístico a Bayreuth‖ de Albert Lavignac, ―Ricardo Wagner, su Vida, sus Ideas, sus Obras‖ de Camille Mauclair, ―Wagner, Historia de un Artista‖ de Guy de Pourtalés,‖Ricardo Wagner‖de W.H. Hadow, ―Wagner‖ de Henri Lichtenberger, ―La Vida Ardiente de Ricardo Wagner‖ de Louis Barthou, ―Grandezas y Miserias de Ricardo Wagner‖ de Thomas Mann, ―El Perfecto Wagneriano‖ de Bernard Shaw, ―Wagner, Mitólogo y Ocultista, el Drama Musical de Wagner y los Misterios de la Antigüedad‖ de Mario Roso de Luna, ―Wagner, el Visitante del Crepúsculo‖ de Arnoldo Liberman,

—La Filosofía Wagneriana: de Schopenhauer a Nietzsche‖ de Marcel Beaufils, —El Anillo de Wagner y sus Símbolos‖ de Robert Donington, —La Naturaleza del Drama Wagneriano‖ de René Dumesnil, —La Apoteosis del Festival‖ de Walter Panofsky, —Wagner en el Espejo de sus Héroes‖ de Antoine Goléa, —Wagner, héroe de su propio drama‖ de Marcel Brion, —La Muerte en Venecia‖ de Jean Mistler, —Ricardo Wagner, el Profeta de la Edad del Hierro‖ de Adrian Salbuchi, —Misterios de las Grandes Óperas de Ricardo Wagner‖ de Max Heindel,…entre otros. Pero si hay un libro que me parece fundamental para arrojar luz a propósito de la obra wagneriana, éste es —Símbolos Fundamentales de la Ciencia Sagrada‖ de René Guénon **(2).**

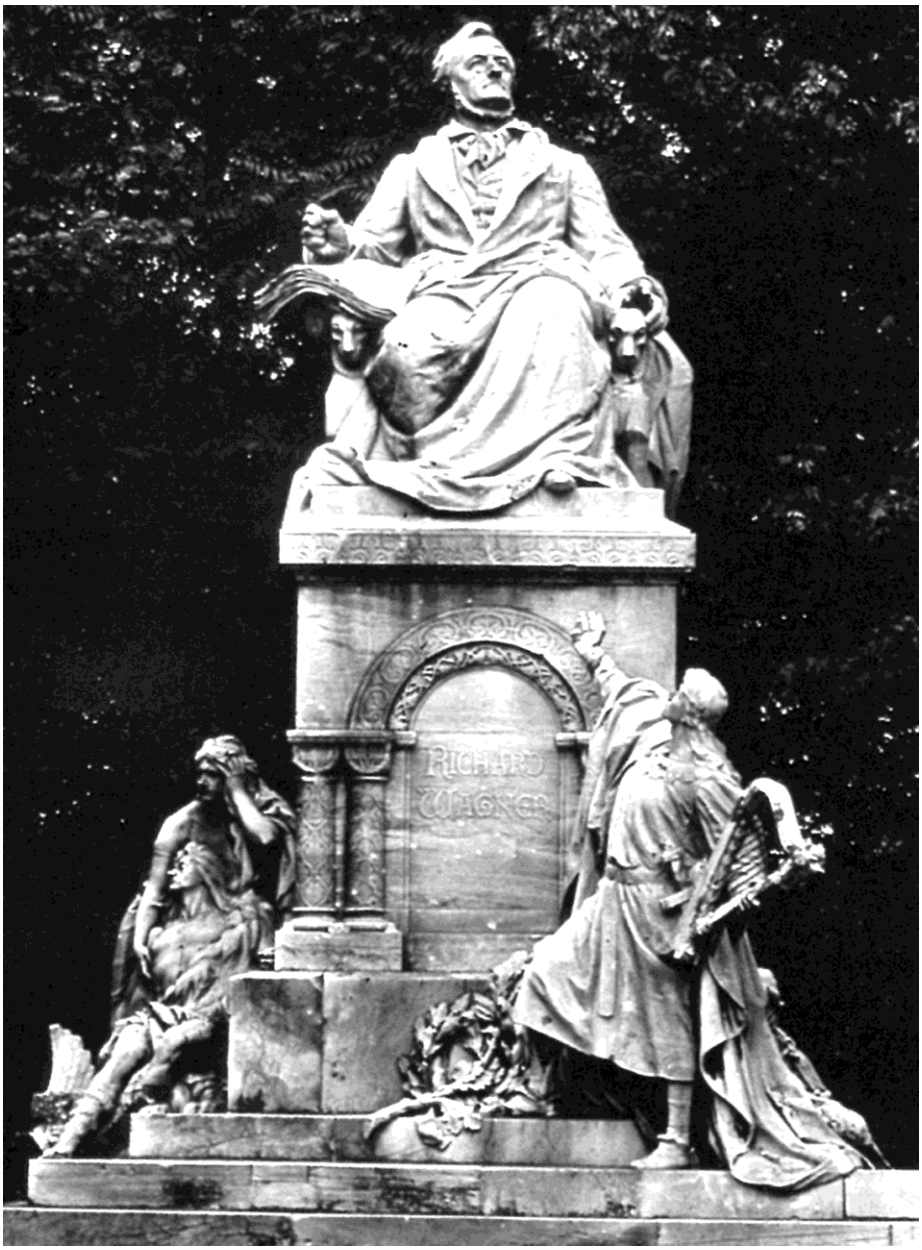
En este nuestro libro, *misceláneo* en torno a Wagner, hemos también llevado adelante la labor de recopilar diferentes enfoques y opiniones en relación a aspectos de su vida y su obra, quizás lo más conveniente frente a la finalidad de especificar y ampliar el espectro de un genio de quien no somos contemporáneos, ya que no tendría sentido que una apología fuera —a título personal‖, sin considerar, por un lado, juicios, criterios, análisis y estudios llevados adelante por autoridades o personalidades que vivieron en su tiempo, autorizadas aunque no más sea por eso, y por otro lado, ante la verdad de que hay que alejarse para ver las cosas en su verdadera dimensión, la historia puede hacer justicia después de muchos años de decantar los hechos…La conciencia como voz de los muertos y la memoria que se quiebra a la más mínima brusquedad, así, me encuentro rescatando algunas cosas y también manifestando algunos descubrimientos personales como integrantes de otro punto de vista más referido a la realidad Wagner.

Generalmente hace grande a un hombre su dedicación a una sola causa. La vida de Wagner es un cuento romántico y su obra la historia arquetípica de esa vida, estancias ocupadas por el alma en ese transcurrir: el —Holandés‖ una obra de *su* juventud, el —Anillo‖ una obra de *su* madurez, —Parsifal‖ resumen y testamento.

El arte que tengo por genuino es el que me eriza los pelos y Wagner lo hace cada vez que me lo encuentro. Ésta es, quizás, una de las muchas razones por las que algunos autores se refieran a él como —el Maestro‖ **(3).**

En su postura de la obra de arte total, el hacer de Wagner fue multifacético, como músico, poeta, escritor, filósofo y hombre de teatro. Fue un creador universal que abarcó varias disciplinas. Produjo el drama musical, y el leitmotiv como su columna vertebral, estructura similar que se aplicará en el futuro cine, séptimo arte, del cual Wagner también es su creador, decretándolo con su imaginación, trabajos teóricos, música, orquesta invisible, su concepción de la escenografía, los gérmenes de los efectos especiales y la arquitectura de lo que hoy conocemos como salas de cine en todo el mundo. Igualmente que con el concepto arquitectónico —villa de artista‖, plasmado en su pionera Villa Wahnfried. Wagner también es el creador de la moderna dirección orquestal, de una visionaria concepción de la danza, de nuevos instrumentos, de una orquestación revolucionaria y de una música que lo instala en la cima de los compositores, creando la melodía infinita y abriendo las puertas a las músicas del futuro. En su condición de artista completo su influencia ha sido descomunal, transformándolo en el hombre de quién más se ha escrito, siendo para algunos el mayor genio de todos los tiempos.

En los monumentos que se erige a los grandes hombres, es común encontrar a una de las nueve musas, la inspiradora, protegiendo, llevando de la mano o colocando en la frente del homenajeado una corona de laureles. En el caso de Wagner tendrían que estar las nueve.



Monumento a Ricardo Wagner en Berlín.

Las Musas

Somos nueve
de nombre
Clío
Euterpe
Talía
Melpómene
Tepsícore
Polimnia
Erato
Urania
Calíope
una en total

Jano Gacos
—Mitopoemas‖
1992.

En medio del camino de nuestras vidas, un día, conversábamos con mi mujer a propósito de lo que sucedía tras un ventanal de nuestra casa, en donde se animaba todo tipo de realidades, enmarcados en la lejanía con arquitectura de gigantes por la Cordillera de los Andes nevados. Algunos cerros cercanos lucían tonalidades diversas y árboles de todo tipo se mecían en un vaivén encantador. Un estero se viene de frente y gira en el último momento. Ese día , el sol y el viento se confabulaban para presentar coreográficamente un hermoso fenómeno en movimiento, especialmente en las hojas de los álamos que brillaban rápidamente pasando del verde al plata, cambiando también de aspecto el color del agua, que cristalina y sonora vibraba en las rocas. Pasó un aguilucho con un ave pequeña en sus garras rompiendo el aire y de alguna manera también la quietud y pureza de la atmosfera en la que, junto con mariposas y pequeños insectos, casi podíamos ver a las Musas cantando y danzando en la luz de Apolo. El sol, como representante astronómico visible único del día, tomaba parte de esta historia en la que todo era importante.

Comentamos que, en el drama del aguilucho, lo que era comedia para él era tragedia para el ave atrapada. Que en verdad estaban todas las artes reunidas y contenidas en la naturaleza. Que la vida es el súmmum del arte - uno solo - y que el hecho de que nos hayamos aplicado a cada uno de sus aspectos constitutivos por separado, como sonido, color, volumen, espacio, movimiento, solo obedece a la tendencia atomizante y disgregadora de nuestros tiempos, que a la postre nos ha llevado a perder de vista la totalidad del fenómeno en aras de una especialización de cada uno de nuestros sentidos, de ahí la música y la danza, la poesía , el drama, la pintura, la escultura, la arquitectura y lo que, últimamente, hemos dado en

denominar séptimo arte: el cine, la ilusión más cercana a la realidad. Comenté que correspondía a Ricardo Wagner ser su verdadero y legítimo creador.

Podemos seguir desmenuzando en arte literario, arte culinario, arte del perfume y si bien la esencia de la totalidad se rescata porque está presente en cada una de sus partes, es necesaria primero la constatación de esa totalidad para que aquello se produzca, así como es necesario el cuento completo para que una alusión al mismo sea comprensible. Entendiendo que esto también es un problema cultural, es lícito que una obra de arte cualquiera, mientras sea tal, nos hable del arte uno, pero más aún es legítimo plantear la unicidad del arte como aspiración y meta superior y ese fue el postulado general de Ricardo Wagner.

A propósito del paso de otra ave que avivó en nosotros el recuerdo del drama del aguilucho, comentamos que Wagner, como sabíamos, había creado el leitmotiv a manera de sistema ordenador o columna vertebral de sus obras. Un *"motivo guía recurrente"* como dice Wagner del mismo, definiéndolo modestamente solo en una ínfima expresión de lo que realmente es, ya que por el tratamiento y esa especie de labor de exploración que Wagner lleva adelante en el uso del leitmotiv, se adentra en percepciones espirituales más trascendentales y sutiles llegando a crear, por ejemplo, el sonido del presagio o la evocación, en un lenguaje musical que no tiene parangón en la historia de la música.

Lo que se manifiesta en la obra wagneriana es el espíritu dado a los leitmotiv, lo que motiva en lo más recóndito. Los leitmotiv evocan, recuerdan, presagian, profetizan y traen a la acción tanto a personajes como a situaciones. Son verdaderos espíritus, lo esencial de las cosas. El leitmotiv impulsa y guía personajes a actuar, pero también funciona como el reflejo condicionado de Pavlov, en el que un estímulo musical desencadena una ráfaga de emociones amarradas todas a las ideas generatrices. Con el leitmotiv Wagner recuerda, (como en nuestro caso del aguilucho), profetiza (Sigfrido anunciado por Brunilda antes de que este nazca), define el carácter de un objeto como si se tratase de un personaje más (la seguidilla de temas de la espada coqueteando con Segismundo), envuelve personajes en una misma idea dramática a pesar de la diferencia constitucional de cada uno de ellos (Brunilda, Hagen y Gunter en la última escena del segundo acto del Ocaso), guía la acción, hace psicología, filosofa, evoca, provoca y hasta se da el lujo de hacer comentarios. ¿Cómo? Wagner, al identificar cualquier cosa con una frase musical, variando sonidos, tonos, tiempos y también silencios, hace hablar a la música *objetivamente*, refiriéndose por lo tanto a algo concreto y haciendo de su arte algo magnífico, arte objetivo, gran arte, como las pirámides de Egipto o el Partenón, templo sagrado porque sagrado es el cúmulo de conocimientos que encierran sus relaciones.

(Hablar de arte objetivo hoy en día es casi un contrasentido para como se está entendiendo el arte, por el contrario, como algo eminentemente subjetivo, que prácticamente pasa a ser casi la condición para una definición de arte).

Lo que decíamos a propósito del cuento completo para que una alusión al mismo sea comprensible toma en Wagner dimensiones colosales. Gracias al leitmotiv Wagner puede eliminar el escenario, los personajes, y dejar solo a la música que nos cuente objetivamente lo que nos quiere decir. Wagner hace coincidir el arte con la ciencia y la religión, como en las Pirámides, como en el Partenón y además con un dominio descomunal de la emoción**.** Wagner crea el leitmotiv emulando el funcionamiento de la mente por el imperio de los requerimientos del alma tanto en relación a acontecimientos pasados, como presentes o futuros: como memoria, sugestión, premonición, intuición, pensamiento, en fin, como una especie de Proteo conductor de la acción dramática en una ocasión y lugar sin tiempo, como corresponde a una imaginería mítica y es en ese caldo de cultivo en donde se pueden manejar los conceptos, las metáforas y los símbolos de manera directa y efectiva adquiriendo el todo un valor universal, para todos los tiempos, *"In illo tempore",* en aquel tiempo, ya que la condición de todo arte verdadero es su valor permanente.

Wagner se remite al mito, y en el Anillo a la saga. Y da en el clavo, puesto que su teatro es, además, teatro de ideas. Los personajes representan ideas dentro del espíritu de la poesía; son seres esenciales a quienes Wagner hace dialogar y en esos diálogos constantemente va oponiendo contrarios: el drama dentro del drama y las relaciones entre *personas* (que en su acepción latina significa ―máscaras‖). Dialogan bajo los parámetros del método socrático y sus dos aspectos, la ironía y la mayéutica, nombre este último que proviene del oficio de la madre de Sócrates que era partera, esto es, ―el arte de dar a luz‖ y si Wagner transforma a sus personajes en seres símbolo, el relato folklórico, mítico, legendario, se transforma en trampolín para despertar ideales trascendentes.

Comentamos que al ser además musical, el drama wagneriano hace que las emociones despertadas llenen la atmósfera generando así un nuevo universo. Que existe una simbiosis entre la poesía y la música en donde ambas están al servicio una de la otra y se potencian creando un tercer organismo vivo. Que el leitmotiv puede manifestarse de diferentes maneras: como personaje, como idea, como símbolo en una situación atemporal, lo que lo hace particularmente mágico, que coloca al espectador en una atmósfera metafísica en donde estos niveles de lenguaje generan a su vez otras lecturas paralelas. Que se puede hacer una rosa cromática con la conjugación de leitmotiv observando como un color se junta con otro y nace un nuevo tema color (o motivo) que a la vez de ser impulsado, impulsa otros colores (o acciones dramáticas). En la metafísica wagneriana, por el espíritu de la situación que es expresada o manifestada mediante los personajes, no solo son ellos, ni el leitmotiv individual el que los mueve, sino que, también *lo que se mueve* entre ellos, haciendo alusión al ejemplo dado del trío Brunilda, Hagen y Gunter.

La música actuante valiéndose de los personajes que a su vez se dan a entender en poesía. El espíritu que puede ser evocado y sin tiempo en el mundo interno de los personajes. Una estructura mágico-poética de la creación wagneriana en la que, a pesar de tener comienzo, desarrollo y fin, posee variados énfasis,

constituyendo lo atemporal en historia, como si se tratase de una relación amorosa con varios clímax y no solo uno. Una acción continua, sin cortes, como la vida. El drama wagneriano se diferencia absolutamente de la Opera.

Las manifestaciones del leitmotiv Wagner las interrelaciona sutilmente a lo largo de todos sus dramas sin que cada uno de ellos pierda su carácter propio y en los que van, de uno en otro, revelándose delicadamente dentro del rango de la sugestión, haciendo del todo algo muy bello y emocionante, creando un lenguaje fascinante que transforma conceptualmente a todos ellos, desde el Holandés hasta Parsifal en uno solo**(4)**; fenómeno que solo puede ser logrado por obra y gracia de un factor fundamental, sino el que más, ya que se refiere a lo medular de la creación artística : la temática.

*

El tema generador, fundamental de todos los dramas de Wagner es la Redención. ¡Y qué tema! Hemos hecho el esfuerzo por tratar de encontrar otro que pudiera desplazarlo en importancia, en trascendencia, en urgencia, y no encontramos ninguno que se le hermane. Se trata de nuestro quehacer y meta primordial y Wagner nos hace transitar por ella desde la redención por el amor de una mujer hasta la redención del Redentor.

En una larga digresión, que considero válida, valga hacer algunos alcances: La idea de redención – del latín *redemptio:* rescate – implica una condición de inferioridad – del latín *infer*: inferior, del cual deriva *infernus*: infierno – del cual somos sacados, libertados, rescatados por alguien mediante precio, es decir, reparando con algo propio. Condición de inferioridad del hombre caído por causa del pecado que nos venda los ojos y nos muda en esclavos del administrador del mal, del espíritu de las tinieblas, del reptil tentador. Satán es trino, como Dios, como el hombre. Imitador de Dios, es como la maleza de los campos, enroscándose y ahogando la naturaleza hasta asfixiarla. Este retador que no es Dios ni hombre, atreve a medirse con el mismo Dios y se siente amo del hombre. Tiene dos caras visibles, sus caras extremas, que por extremas se tocan. Con una es Lucifer, primero ángel de luz y con la otra es Ahriman, el muy vil. Ambos trabajan el uno para el otro y su meta principal es impedir la redención del género humano, siendo sus ataques más furibundos las tentaciones llevadas a cabo contra el mismo Dios Salvador, que los ha desenmascarado para nosotros cumpliendo con sus palabras ―no olvidéis que os lo he dicho todo‖:

1 Jesús, lleno del Espíritu Santo, volvió del Jordán, y fue llevado por el Espíritu al desierto
2 por cuarenta días, y era tentado por el diablo. Y no comió nada en aquellos días, pasados los cuales tuvo hambre
3 Entonces el diablo le dijo: Si eres Hijo de Dios, di a esta piedra que se convierta en pan.
(Tentación ahrimánica)

4 Jesús respondiéndole, dijo: Escrito está: No sólo de pan vivirá el hombre, sino de toda palabra de Dios
5 Y le llevó el diablo a un alto monte, y le mostró en un momento todos los reinos de la tierra.
6 Y le dijo el diablo: A ti te daré toda esta potestad, y la gloria de ellos; porque a mí me ha sido entregada, y a quien quiero la doy.
7 Si tú postrado me adorares, todos serán tuyos.
(Tentación Satánica, ambos espíritus a la vez)

8 Respondiendo Jesús le dijo: Vete de mí, Satanás, porque escrito está: Al Señor tu Dios adorarás, y a él solo servirás.
9 Y le llevó a Jerusalén, y le puso sobre el pináculo del templo, y le dijo: Si eres Hijo de Dios, échate de aquí abajo.
10 porque escrito está: A sus ángeles mandará acerca de ti, que te guarden;
11 y, en las manos te sostendrán, para que no tropieces con tu pie en piedra.
(Tentación Luciférica)

12 Respondiendo Jesús, le dijo: Dicho está: No tentarás al Señor tu Dios.
13 Y cuando el diablo hubo acabado toda tentación, se apartó de él por un tiempo.
Evangelio de San Lucas Capítulo 4, versículos 1 al 13.

Sin ahondar en las siniestras gestaciones de larvas, íncubos, súcubos, vampiros, brujas, magos negros, posesos y otros, estos dos espíritus están caricaturizados por Cervantes en las figuras de Don Quijote y Sancho Panza, siendo luciférico el espíritu que hace presa del hombre arrogante, soberbio, orgulloso, falto de humildad. Es el espíritu que no pone límites ensañándose en el desvarío, la quimera, la ficción, la ilusión, la alucinación, el delirio y la locura. Su ataque va dirigido a la cabeza, como un alucinógeno, haciendo de la desidia, madre de la miseria, su aporte a la otra cara, la de Ahriman, el espíritu que usa y abusa de la voluntad del hombre, como un alcaloide, haciendo cometer crímenes contra el espíritu – de quien Ahriman es el principal enemigo – siendo el gestor intelectual del dinero, el mecanicismo y el materialismo rabioso y exaltado.

Ahriman es el adversario fundamental del mandamiento único que nos dejó Cristo y del cual se desprenden todos los demás: *"Amar a Dios sobre todas las cosas".* Ahriman es aquel espíritu enemigo del espíritu. Es el que mueve más bien a los mandos medios y a los soldados del mal que a sus luciféricos gestores intelectuales, es decir, a los que interrogan, torturan, asesinan y convierten este mundo en un infierno. Ni Santa Claus está ajeno a esta maligna influencia, ya que bien mirado, se trata de una suplantación ahrimánica de los tres reyes magos y sus obsequios al Niño Dios, de manera que la Navidad, la celebración de la Natividad del Señor (además, confundida por Ahriman con la Pascua de Resurrección) se ha transformado gracias a esa suplantación, en el día más violentamente consumista

de todo el año; ya no interesa para nada el motivo central, recordado por algunos a las doce de la noche como algo anecdótico, ya que lo que interesa son los regalos. La sociedad de consumo, inspirada por Ahriman, salta en un pie de felicidad ya que funciona de maravillas. Cristo pasa a segundo plano, por no decir al anonimato, completamente oculto detrás de compras y más compras.

Hablando *muy en general, en el ánimo de ilustrar* estas ideas, este espíritu ahrimánico tiene como fiel representante, en un extremo del mundo occidental, a los EEUU, cuyo dios es el dólar, al extremo de estampar en el billete la frase *"En Dios confiamos";* que hace de la carne su dieta fundamental faenando animales en procesos industriales; que construye rascacielos mientras más altos mejor; que con soldados extraordinariamente aperados y uniformados le hace la guerra a medio mundo y siempre está en guerra (se trata de un negocio que mueve millones); que la música que más los identifica es el rock, que mientras más pegado se queda en un compás, mejor (y Lucifer lo ayuda con millares de luces, explosiones y fuegos artificiales); que su centro de atención fundamental es la televisión; que va al espacio en una carrera desenfrenada a la búsqueda de no sabe qué, contra nadie, gastándose ella sola la solución a la hambruna mundial, y que su visión es de un materialismo furibundo que en flagrante contradicción, los hace tener por símbolo al águila – enemiga de la serpiente – representante de las alturas a las que puede elevarse el espíritu, no por nada símbolo del apóstol San Juan.

En el otro rincón, en el extremo oriental, el espíritu luciférico se ve representado por la India, con sus trescientos treinta millones de dioses, en donde las vacas son sagradas e intocables deambulando por las calles. Su dieta es más bien vegetariana, y vestidos en una gama interminable de modos, no se han demostrado amantes ni de la altura ni de la guerra, siendo su más grande guerrero Gandhi, apóstol de la no violencia**.** Su centro de atención característico son los ojos encantados de las cobras y su música, al contrario de la monotonía del compás marcial y el rock, es un verdadero puré sonoro. Aunque sabrían por qué ir al espacio, en gran medida el ser hindú los hace vivir más bien el más allá que el más acá y como representantes de una espiritualidad a toda prueba, irónicamente tienen como animal que los identifica a la serpiente, que no se despega de la tierra, respetada y valorada como un dios. En las imágenes que nos muestran norteamericanos e hindúes vemos cómo el resultado de la influencia luciférica nos muestra una cara más bien ahrimánica, y la ahrimánica una apariencia más bien luciférica, siendo muy potente la influencia de ambos espíritus a la vez, que en la práctica siempre actúan confabulados, constituyéndose entonces en la satánica ―tercera‖ entidad. Como contrapartida, recordemos las palabras de Nuestro Señor: *"Sed humildes como palomas y astutos como serpientes".* (Palabras que de alguna manera nos remite también a la imagen de la *serpiente emplumada*, el dios Quetzalcóatl azteca). Para no salirnos de la realidad del diario vivir de un alto porcentaje de seres humanos caídos en las zarpas macabras de estos dos demonios, podemos graficar todo esto de la siguiente manera: Lucifer se encarga de encender el televisor, con una programación alucinante, una resolución en la imagen ―superior

a la realidad‖ y un sonido envolvente que traduce hasta los más mínimos decibeles y Ahriman, el señor de las moscas, se encarga de mantener al hombre echado sobre un diván, consumiendo comida chatarra y bebiendo cerveza, entre cigarro y cigarro. El resultado, un obeso mórbido que balbucea incoherencias, el ideal del Diablo que no necesita ya del formalismo antiguo de firmar contratos para quedarse con el alma del infeliz.

Miguel Ángel, en su *Juicio Final* de la Capilla Sixtina, presenta a Cristo en el corazón del mural, centrado hacia la parte superior, rechazando con su mano izquierda a los condenados que tratan de escalar, desde abajo, infructuosamente, y con su mano derecha, entre aprobación y amenaza deteniendo lo de arriba, justificando de esa forma a los que se han dado en llamar los *"buscadores del camino del medio*‖, es decir, a los que luchan por no ser atraídos por las fuerzas ahrimánicas ni por las fuerzas luciféricas. En esa hora tremenda del Juicio de Dios ni siquiera su madre puede ya interceder volteando su cara en actitud de resignación.

Cristo, en el centro cordial del amor, mostrándonos su sagrado corazón, *irradiante y en llamas*, es decir, con las *luces* de la verdadera ciencia y el *calor* de la verdadera religión, nos indica el camino del centro, como el tronco desde donde el árbol hunde sus raíces inconscientes en la tierra y por el contrario, eleva sus ramas, sus hojas, sus flores y sus frutos al cielo. Es el tronco quien amarra la manifestación hacia arriba y hacia abajo. Observemos una semilla y veremos que desde ella arranca una presencia raíz hacia la tierra y hacia arriba su germen contrario, futura planta que vivirá en el aire. Es desde el centro que los extremos adquieren sentido. Es desde el Arte (tórax) que la Religión (abdomen) y la Ciencia (cabeza) no pueden ser vistas como antagonistas, según los supuestos eternos conflictos entre ambas. Es desde la Inspiración que la Intuición y la Imaginación son encendidas por la chispa divina, generadora del entusiasmo y la búsqueda. Similarmente el poeta griego Nikos Kasantsakis dice: *"No amo al hombre, amo la llama que lo devora".*

Lucifer es de origen divino, más aún, fue la creación de Dios más perfecta, más cercana a Él, y si la principal connotación que se desprende de la idea de redención es la de volver al origen rescatados por Dios mismo, su origen supone que la redención comience por él, tesis defendida por Giovani Papini en su libro ―El Diablo‖. Creo que Lucifer no puede pretender que sus acciones rebeldes queden impunes, ya que fueron gestando reacciones a sus actos y en alguna medida ha ido cosechando lo plantado en la entidad ahrimánica, que ha terminado independizándose de él. De ser así, no puedo dejar de ver a Ahriman sino como ―subproducto‖ de Lucifer, ser demoníaco sin duda, independiente de Lucifer por cierto, pero en cierta forma generado por éste al fin, lo cual significa que para Ahriman, el señor de la muerte, no hay redención ni salvación, su origen no es divino y como dependiente que es del Mal, terminada su influencia algún día desaparecerá. Creo ver en la crucifixión de los dos ladrones, a ambos lados de Cristo, reminiscencias luciféricas y ahrimánicas, siendo uno de ellos, el que lo reconoce, salvado y el otro, que se burla, auto condenado.

Toda esta temática de la redención por demás fascinante y fundamental,

Wagner la desarrolla magistralmente en las figuras de Kundry-Lucifer redimido y de Klingsor-Ahriman condenado, en su obra póstuma Parsifal. Ya en su obra de juventud, *El Holandés Errante*, ese poema del océano de la vida, nos está mostrando este conflicto del alma condenada por el pecado -que no es otra cosa que nuestra entrega a esas dos potencias malignas- y que en el caso del Holandés es el mismo de Lucifer, el pecado de orgullo. Después del Holandés, Wagner escribe Tannhäuser, personaje que está enredado en el mundo de fantasía del Venusberg (Monte de Venus – que así se llama también a la zona del pubis femenino), en los brazos de Venus, la diosa pagana del amor, entre sirenas, ninfas, bacantes y sátiros; diosa que - ante los requerimientos reiterados y angustiosos de Tannhäuser por desligarse de ella y ese mundo drogado - le dice que ella es su salvación, a lo cual Tannhäuser, en una *invocación*, contesta que solo encontrará su salvación adorando a María. Cuando resuena el nombre de la Madre del Salvador, Venus cae desplomada y el Venusberg desaparece fulminado. Elisabeth, mujer de carne y huesos, vendrá a reemplazar la misión de María, y logrará rescatar desde ultratumba a su amado Tannhäuser de la ilusión demoníaca, que al final está a punto de llevárselo, a no ser por la intervención de Wólfram, compañero y ángel guardián de Tannhäuser, que invoca *esta vez* el nombre de Elisabeth, invocación que ya plenamente consciente reitera Tannhäuser, haciendo desaparecer definitivamente a la Tentadora **(5).**

En Lohengrin, estos dos tentadores están personificados en las figuras de Ortrud y su esposo Federico de Telramund. Ortrud practica la magia negra y ha convertido en cisne al hermano de Elsa de Brabante. Su supersticioso marido Federico solo habla de su honor sin parar mientes de que todo lo que hace, ahrimánicamente, es fruto de su debilidad y servilismo a las funestas influencias de la luciférica Ortrud que incluso lo induce a intentar el frustrado asesinato de Lohengrin. Cabe llamar la atención que, en esta obra, al igual que se erizan los pelos de su socio Federico al escuchar el inquisidor sonido gutural, con rictus de desprecio, de la palabra Dios en la mueca de Ortrud, lo mismo acontece con nosotros. Y para que continuar con los luciferes y ahrimanes de los que está tapizado el Anillo y las obras posteriores de Wagner hasta llegar a las caracterizaciones más lúcidas en los personajes Kundry y Klingsor, en la obra que lógicamente, por su temática específica, se presentaba al genio de Wagner para hablarnos de ellos: su Parsifal.

*

Wagner se adelanta a James Joyce, el creador oficial de la novela moderna, en su psicología del movimiento de la conciencia, y al psicoanálisis de Sigmund Freud **(6).**

Sigfrido y su madre, Brunilda y su padre. El conflicto existencial de Wotan por los requerimientos de su esposa Fricka de eliminar a su hijo Sigmund y por el engaño que sufre como padre a propósito de la pretendida libertad de éste, libertad que no es tal y que intoxica su alma. Los remordimientos y presagios que rematan en

histeria e ilusiones trágicas, insanas, de Siglinde, en su fuga con Sigmund, su amante y hermano mellizo. La relación subterránea y venenosa de Alberich con su hijo Hagen y de éste con su medio hermano Gunter y cientos de ejemplos más registrados en la totalidad de la obra wagneriana nos instala de lleno en el psicoanálisis llevado adelante por el genio de Wagner, con anterioridad a la sistematización del mismo elaborado por Freud. No por nada algunos de los elogiados montajes de sus nietos Wieland y Wolfgang Wagner echaron mano a simbologías del psicoanálisis y para qué hablamos del Parsifal en la versión Kitsch de Hans Jürgen Syberberg.

—La Tetralogía es el primer manifiesto de psicoanálisis‖.
Groddeck.

—Muchos de los conceptos wagnerianos, incluyendo su especulación sobre los sueños, son anteriores a su investigación por parte de Sigmund Freud.‖
Bryan Magee (1988).

—…En carta a Fliess del 12 de Diciembre de 1897, Sigmund Freud señala el enorme placer que le ha producido esta obra. Escribe: **—Los Maestros Cantores** me procuró, no hace mucho, un extraordinario placer. La **MorgenFraumdertweise** me conmovió profundamente (…) como en ninguna otra ópera vemos aquí, puestas en música, ideas verdaderas a través de las tonalidades afectivas que acompañan a su reflexión.‖ Arnold Liberman —Freud y Wagner‖.

—Habría que escribir un libro sobre Wagner psicólogo, sobre el arte psicológico del músico y del poeta, en la medida en que se pueden separar en él esas cualidades. La técnica del motivo persistente… Wagner hace de ella un sistema lleno de pensamientos y de virtuosismo, gracias a lo cual la música se convierte, en una medida todavía desconocida, en el instrumento de una psicología que procede por alusiones, por retornos en profundidad y por multiplicación de relaciones.

La renovación en el motivo del filtro…he ahí una idea de un poeta y de un gran psicólogo. El elemento poético que hay en Wagner lleva más lejos que el libreto de sus antecesores, y a decir verdad, menos en el plano del lenguaje que en el de la psicología. —El sombrío ardor‖, canta el holandés en el dúo con Senta, en el segundo acto: —Al sombrío ardor que me consume/¿Debo yo, maldito, dar el nombre de amor?/Desgraciadamente no, es a mi salud que aspiro/Ojalá pudiera un ángel tal traérmela‖!

Esos son versos para ser cantados, pero jamás pensamiento tan complicado, jamás espiritualidad tan entrelazada había sido traducida para el canto ni destinada al canto. El condenado es presa del amor al ver a la joven, y se dice que el objeto real de su amor no es ella sino la salud…Sí, pero… es ella quien encarna a sus ojos la posibilidad de la salud, de manera que no llega a distinguir, no quiere distinguir entre el deseo de salvar su alma y el deseo que la joven le inspira. Porque su esperanza ha tomado para él la forma de ella, y no puede ya querer que tome otra; dicho en otra

forma, ama en la joven la redención. ¡Qué cruzamiento de cosas dobles, qué miradas echadas sobre los profundos abismos de un sentimiento! Ese es un verdadero análisis, y la palabra viene a los labios con un sentido más moderno, más atrevido todavía, cuando se considera la vida amorosa a punto de brotar, como una primavera en el adolescente. Sigfrido, ¡y cómo la evoca Wagner por la palabra y con la ayuda de una música que prepara y pinta los fondos del cuadro! Hay allí un complejo, lleno de presentimientos y surgiendo del subconsciente, compuesto de atracción a su madre, de deseo sexual, y de miedo – pienso en ese miedo maravilloso que Sigfrido querría sentir – un complejo, en suma, que muestra un Wagner psicólogo, cuya intuición alcanza de una manera sorprendente a este otro hijo del siglo XIX, tan característico de su época: quiero referirme al psicoanalista Freud. El ensueño de Sigfrido bajo el tilo, la manera cómo piensa en su madre, y cómo este pensamiento concluye en preocupación amorosa, la escena en que Mime pretende enseñar a su alumno lo que es el miedo, la manera en que se inserta en la orquesta el motivo del sueño de Brunilda, pero desfigurado, casi irreconocible, todo eso es Freud, es análisis, y nada más que análisis…

El complejo erótico, se encuentra por lo demás, igualmente en Parsifal, en la escena de la seducción del segundo acto, y esto nos lleva a la figura de Kundry, la más vigorosa y, poéticamente, la más audaz que Wagner haya jamás concebido: él mismo, sin duda, sintió todo lo que tiene de sorprendente.

El punto de partida de su meditación no fue Kundry, sino los sentimientos inspirados por el Viernes Santo; sin embargo, pronto el interés y la reflexión del creador se concentraron más y más en torno a ella, en torno a la idea de que la salvaje mensajera del Graal y la seductora deben ser sólo una; esta idea del desdoblamiento de la personalidad es, pues, la inspiración decisiva; es ella la que da al autor el secreto júbilo con que emprende su extraña empresa. ―Tan pronto como descubrí esto – escribe – todo me pareció luminoso en ese tema‖. Otro día escribe: ―Descubro una curiosa criatura, cada vez más viva y atrayente, una mujer extrañamente humana, (la mensajera del Graal). Si llegara a ajustar bien esta obra, habría creado algo muy original‖. Original, he aquí una palabra muy modesta, y conmovedora de simplicidad, para caracterizar la obra realizada.

Las heroínas de Wagner tienen todas algo semejante a la forma más noble de la histeria, algo de sonámbulas, de extáticas y visionarias, que adorna su heroísmo romántico con un tinte de modernismo muy particular, y que nos obliga a reflexionar. Pero Kundry, Rosa del Infierno, es un verdadero trozo de patología mítica; este instrumento del diablo, que es al mismo tiempo una pecadora arrepentida que aspira a la salud, ha sido pintada por Wagner en su desdoblamiento, y en su doloroso desgarramiento con una precisión y un realismo clínicos; con una audacia naturalista en el estudio de los estados inquietantes de una psicología morbosa, que siempre me ha parecido alcanzar una cima de ciencia y de maestría. Y no es la única, entre las figuras de Parsifal, que tiene esos caracteres llevados al extremo. Cuando dice en el proyecto de esta última obra que Klingsor es el demonio del pecado secreto, la rabia de la impotencia contra el pecado, nos sentimos transportados a un mundo

cristiano, en el que se conocen estados de alma extraños e infernales: al mundo de Dostoievski…‖ Thomas Mann, ―Grandezas y Miserias de Ricardo Wagner‖.

Con Wagner, hemos tocado, de psicología, su aspecto exotérico, por decirlo de alguna manera, porque en verdad Wagner hace psicología superior, psicología enraizada en la tradición, revelada fundamentalmente por la lengua universal de los símbolos iniciáticos, usando además como vehículo el mito. Contemporáneamente con hacer ―verdadera‖ mitología, también hace verdadera psicología, palabra que se puede traducir como estudio del alma.

El problema del ―psicoanálisis‖, a secas, está en los métodos que dicho estudio utilice y en los también errores de concepto de los que hace gala, lo cual es grave. René Guénon nos lo aclara en ―Tradición e Inconsciente‖: ―Hemos expuesto ya en otra parte el papel del psicoanálisis en la obra de subversión que, sucediendo a la ―solidificación‖ materialista del mundo, constituye la segunda fase de la acción anti-tradicional característica de la época moderna en su totalidad. Es preciso que volvamos aún sobre este asunto, pues desde hace algún tiempo notamos que la ofensiva psicoanalista va cada vez más lejos, en el sentido de que, dirigiéndose directamente a la tradición so pretexto de explicarla, tiende ahora a deformar su noción misma del modo más peligroso. A este respecto, cabe hacer una distinción entre variedades desigualmente ―avanzadas‖ del psicoanálisis: éste, que había sido concebido primeramente por Freud, se encontraba todavía limitado hasta cierto punto por la actitud materialista que él se proponía siempre mantener; por supuesto, el psicoanálisis no por eso dejaba de tener ya un carácter netamente satánico, pero por lo menos ello le vedaba todo intento de penetrar en ciertos dominios, o, aun si a pesar de todo lo pretendía, no lograba de hecho sino falsificaciones harto groseras, de donde confusiones que era aún relativamente fácil disipar. Así, cuando Freud hablaba de ―simbolismo‖, lo que él designaba abusivamente así no era en realidad sino un simple producto de la imaginación humana, variable de un individuo a otro, y sin nada de común verdaderamente con el auténtico simbolismo tradicional. No era sino una primera etapa, y estaba reservado a otros psicoanalistas modificar las teorías de su ―maestro‖ en el sentido de una falsa espiritualidad, con el fin de poder, por una confusión mucho más sutil, aplicarlas a una interpretación del simbolismo tradicional mismo. Fue sobre todo el caso de C.G. Jung, cuyas primeras tentativas en este dominio datan ya de hace bastante tiempo; es de notar, pues resulta muy significativo, que para esa interpretación partió de una comparación que creyó poder establecer entre ciertos símbolos y algunos dibujos realizados por enfermos; y ha de reconocerse que, en efecto, estos dibujos presentan a veces, con respecto a los símbolos verdaderos, una suerte de semejanza ―paródica‖ que no deja de ser más bien inquietante en cuanto a la naturaleza de lo que los inspira.

Lo que agravó mucho las cosas es que Jung, para explicar algo de lo cual los factores puramente individuales no parecían poder dar cuenta, se vio llevado a formular la hipótesis de un supuesto ―inconsciente colectivo‖, existente de alguna manera en o bajo el psiquismo de todos los individuos humanos, al cual creyó poder referir indistintamente tanto el origen de los símbolos mismos como

el de sus caricaturas patológicas. Va de suyo que el término de ―inconsciente‖ es por completo impropio, y que lo designado por él, en la medida en que pueda tener algo de realidad, pertenece a lo que los psicólogos denominan de modo más habitual el ―subconsciente‖, es decir, el conjunto de las prolongaciones inferiores de la consciencia. Hemos señalado ya en otro lugar la confusión que se ha cometido de continuo entre el ―subconsciente‖ y el ―supraconsciente‖; como éste escapa completamente, por su naturaleza misma, al dominio sobre el cual recaen las investigaciones de los psicólogos, éstos no dejan jamás, cuando tienen oportunidad de tomar conocimiento de alguna de sus manifestaciones, de atribuirlas al ―subconsciente‖. Precisamente esta confusión es la que encontramos también aquí: que las producciones de los enfermos observados por los psiquiatras proceden del ―subconsciente‖, ciertamente no es dudoso; pero, en cambio, todo lo que es de orden tradicional, y especialmente el simbolismo, no puede ser referido sino al ―supraconsciente‖, es decir, a aquello por lo cual se establece una comunicación con lo suprahumano, mientras que el ―subconsciente‖ tiende, inversamente, hacia lo infrahumano. Hay pues en ello, una verdadera inversión que es enteramente característica del género de explicación de que se trata; y lo que le da una apariencia de justificación es el hecho de que, en casos como el que hemos citado, ocurre que el ―subconsciente‖, gracias a su contacto con influjos psíquicos del orden más inferior, imita (El autor utiliza el verbo **singer**, ―imitar como un mono‖, sin duda en relación con el apotegma medieval, frecuentemente citado por él, de que ―Satán es el mono de Dios‖. N del T) efectivamente al ―supraconsciente‖; esto, para quienes se dejan engañar por tales falsificaciones y son incapaces de discernir su verdadera naturaleza, da lugar a la ilusión que desemboca en lo que hemos llamado una ―espiritualidad al revés‖.

Por medio de la teoría del ―inconsciente colectivo‖, se cree poder explicar que el símbolo sea ―anterior al pensamiento individual‖ y lo trascienda; el verdadero problema, que ni siquiera parece plantearse, sería el de saber en qué dirección ocurre ese trascender: si por lo bajo, como parecería indicarlo esa referencia al pretendido ―inconsciente‖, o por lo alto, como lo afirman expresamente, al contrario, todas las doctrinas tradicionales. Hemos encontrado en un artículo reciente una frase donde esa confusión aparece con la mayor claridad posible: ―La interpretación de los símbolos…es la puerta abierta al Gran Todo, es decir, el camino que conduce hacia la luz total a través del dédalo de los obscuros bajos fondos de nuestra individualidad.‖ Desgraciadamente, hay muchas probabilidades de que, perdiéndose en esos ―oscuros bajos fondos‖, se llegue a muy otra cosa que a la ―luz total‖; notemos también el peligroso equívoco del ―Gran Todo‖, que, como la ―consciencia cósmica‖ en la cual algunos aspiran a fundirse no puede ser aquí ni mas ni menos que el psiquismo difuso de las regiones mas inferiores del mundo sutil; y así, la interpretación psicoanalítica de los símbolos y su interpretación tradicional conduce en realidad a fines diametralmente opuestos.‖

Aclarado esto, para aquellos que estén interesados en el enfoque psicoanalítico de la obra wagneriana, es clásico el trabajo, jungiano, de Robert

Donington en su obra ―El Anillo de Wagner y sus símbolos‖ en el cual encontramos títulos como los siguientes*:* El árbol de familia en el Anillo. El comienzo del mundo como símbolo de nuestro propio comienzo. El estado natural y la caída desde la inocencia. Aceptando los opuestos o evadiéndose en fantasía. El retorno a la naturaleza en simbolismo renacido. El dinero visto como raíz de todo mal. El fuego bajo el agua. ¿Accidental o intencional? La renuncia al amor. Wotan como una imagen del sí mismo. Wotan como conocimiento innato. Wotan como conocimiento del ego. Wotan como imagen del padre. Fricka como parte de la feminidad innata de Wotan. Otras representaciones del eterno femenino. El dilema de los dioses. El anillo como un símbolo para el sí mismo. El Tarnhelm como un símbolo de la fantasía del inconsciente. Los actos de rufián de Wotan. La maldición de Alberich: ¿puro desastre o bendición disfrazada? Incesto físico y mitológico. Incesto un peligro en la carne y en la fantasía. ¿Transgresión o cumplimiento heroico? Incesto mitológico como un matrimonio ritual. La espada en el árbol. La espada ella misma. El largo invierno termina con la llegada del amor…etc. hasta llegar al último título: Redención y transformación en la Psique.

*

―Aquí, como en todo, se comienza con mito
y no con historia.
Porque si las cosas todas hubiesen comenzado con historia,
Se pasmasen al caer del vientre‖.
Gabriela Mistral, ―Elogio de las cosas de la tierra‖, 1979

―…para el artista Wagner sólo importa lo humano absoluto,
cristalizado en el mito,
sólo importa la poesía pura e intemporal de la naturaleza y del corazón,
pues allí halla, lejos de la sociedad,
un refugio y un modo de purificarse de la suciedad social‖.
Thomas Mann, (1937)

―…de la misma manera en que la mitología dejó de dominar las formas literarias de expresión, las estructuras del pensamiento mitológico fueron reemplazadas por las de la música. El mensaje del mito se trasladó a la novela, pero fue la música la que tomó posesión de su forma…Fue el genio intuitivo de Wagner el que comprendió que el mito y la música se encaminaban, por así decirlo, en la misma dirección y efectivamente eran el uno para el otro. Wagner logró su unificación de una manera absolutamente ejemplar.‖ Claude Leví-Strauss, ―Der Spiegel‖.

Wagner, mitólogo y maestro en el empleo de los símbolos, es especialmente estudiado como tal por Mario Roso de Luna en su libro: ―Wagner, Mitólogo y Ocultista. El Drama Musical de Wagner y los Misterios de la Antigüedad‖.

Wagner escribió: ―En el mito, las relaciones humanas se despojan completamente de su forma convencional y sólo inteligible a la razón pura; muestran lo que la vida tiene ―de verdaderamente humano, de eternamente comprensible‖, y esto bajo una forma concreta, apreciable a la primera ojeada…El carácter de la escena y el tono de la leyenda contribuyen a sumir el espíritu en ese estado de sonambulismo que en breve le lleva hasta la plena clarividencia, y entonces el espíritu descubre un nuevo eslabonamiento de los fenómenos del mundo, que sus ojos no podían percibir en el estado de vigilia usual…Finalmente, el carácter legendario del argumento permite al poeta ―no pararse en la explicación de los incidentes exteriores y consagrar la mayor parte del poema al desenvolvimiento de los motivos interiores de la acción, porque estos motivos despiertan, en nosotros, simpáticos ecos.‖

Es fundamental el pensamiento de René Guénon en relación a la temática que nos ocupa. A propósito del mismo, Armando Asti Vera en su libro ―René Guénon, el Último Metafísico de Occidente‖ (que cuando descubrió a este autor fue ―un deslumbramiento como el ―thaumázein‖ en el que Platón y Aristóteles vieron el origen del filosofar‖) escribe: ―A pesar de los equívocos semánticos que ha suscitado un uso no siempre riguroso de la palabra ―metafísica‖, Guénon se decide a aceptarla restituyéndole su significación primitiva y etimológica: más allá de la física, y entendiendo la ―física‖ tal como la interpretaban los antiguos, es decir, ―ciencia de la naturaleza‖. Desecha la palabra ―Conocimiento‖, de uso corriente en la India en lugar de ―metafísica‖, porque su empleo en Occidente induciría fácilmente a error… El modo de conocimiento es distinto del científico; éste es racional, discursivo y siempre indirecto; aquél, en cambio es suprarracional, intuitivo e inmediato. Ahora bien, hay diversas formas de intuición…El órgano de conocimiento metafísico es la intuición intelectual pura.

La comunicación del conocimiento metafísico puede solo hacerse por medio de símbolos que sirven de apoyo a la intuición de los que meditan sobre ellos. No es por la razón (ratio) órgano limitado de conocimiento, sino por el intelecto puro (análogo al intelecto agente de Aristóteles) como se puede alcanzar lo universal.

El conocimiento metafísico es *inexperimentable* por estar ―más allá del mundo físico‖, pero tampoco es demostrable porque la universalidad de su ―objeto‖ escapa a la razón individual…

Si la metafísica tiene por ―objeto‖ el no-ser y, por eso, es el conocimiento de lo inexpresable, ¿cómo eludir la aporía de ―expresar lo inexpresable‖? No hay más que dos posibilidades, el uso de términos de forma negativa o el recurso al lenguaje de los símbolos…

…El símbolo es la representación sensible de una idea; las palabras son también símbolos, por eso el lenguaje es un caso particular del simbolismo. El principio del simbolismo es la existencia de una relación de analogía entre la idea y la imagen que la representa. El símbolo sugiere, no expresa, por ello es el lenguaje electivo de la metafísica tradicional.

Su origen es no-humano y se basa en la correspondencia entre dos órdenes de realidades; tiene su fundamento en la naturaleza misma de los seres y las

cosas, por eso - dice Guénon - la naturaleza toda es un símbolo. Símbolos y mitos no son simples recursos estilísticos sino, al contrario, formas indirectas, pero absolutamente auténticas, de traducción de la realidad última. La expresión griega *paramytía* designa etimológicamente a una prueba superior por medio de un mito, es decir, que el lenguaje mítico, como el simbólico, no es solo designativo sino también probatorio. (En su obra ―Aperçus sur l´initiation‖, dice que ―el mundo es como un lenguaje divino para aquellos que saben comprenderlo; según la expresión bíblica Caeli enarrant gloriam Dei‖…)

El símbolo no expresa ni explica, solo sirve de soporte para elevarse, mediante la meditación, al conocimiento de las verdades metafísicas. Su ambigüedad vela y revela la realidad y su carácter polisémico posibilita su interpretación en diversos órdenes o planos de la realidad. Por eso, cada ser humano penetra según sus aptitudes (calificación intelectual) en la intimidad del símbolo, La polisemia es el reflejo sensible universal de la unidad esencial del símbolo.

La pluralidad de sentidos incluida en cada símbolo se basa en la ley de correspondencia (analogía): una imagen sirve para representar realidades de diversos órdenes o niveles, desde las verdades metafísicas hasta las que son como ―causas segundas‖ con respecto a aquéllas. Los diversos sentidos del símbolo no se excluyen, cada uno es válido en su orden y todos se completan y corroboran, integrándose en la armonía de la síntesis total…Por ejemplo, la interpretación metafísica de un símbolo no excluye su significación histórica, más aún, ésta es una consecuencia de aquélla, pero esa relación de dependencia no la priva de su grado de realidad…(En ―El Simbolismo de la Cruz‖ ilustra este principio mostrando el doble sentido, metafísico e histórico, de la muerte de Cristo en la cruz)

Si - como se ha dicho - el lenguaje es un caso particular del simbolismo, ¿por qué usar símbolos especiales como expresión del conocimiento metafísico y no recurrir sencillamente al lenguaje filosófico? En primer lugar, el símbolo es la forma más adecuada para transmitir significados no conceptuales y, en segundo término, es sintético, en cambio el lenguaje es analítico. El simbolismo es intelectual (espiritual), el lenguaje es racional. Los símbolos no deben ser explicados sino comprendidos, hay que meditar sobre ellos para intuir espiritualmente el orden de realidad a la que aluden indirectamente: sugieren antes que expresan.

El oscurecimiento de los símbolos que caracteriza a nuestra época es el resultado de la pérdida de la mentalidad simbólica…

…La filosofía profana emplea un lenguaje analítico y racional, la metafísica, ciencia sagrada, usa un lenguaje sintético y espiritual: el simbolismo.‖

―Wagner mitólogo, Wagner inventando el mito de la ópera y libertando la ópera por medio del mito, he aquí un segundo punto. Y verdaderamente es inimitable en su afinidad con ese mundo de las imágenes y de los pensamientos, en su poder de evocar el mito y de resucitarlo. Se descubrió a sí mismo el día en que descubrió el camino que lleva de la ópera histórica al mito; cuando se le escucha, se creería verdaderamente que la música no ha sido creada para otra cosa, que no

tendrá jamás otra tarea sino la de servir al mito. Sea que ese mito aparezca como mensajero de pureza que viene a socorrer la inocencia y que deba, porque la fe no ha sabido demostrarse robusta, retornar a donde ha venido; sea que ese mito fuere la historia cantada o recitada del comienzo y del fin del mundo, - una cosmogonía o una leyenda filosófica – siempre su espíritu, su ser y su sonoridad propia, son presentados con una seguridad y con una intuición ya familiares. Siempre el lenguaje de ese mito es hablado con una naturalidad sin ejemplo en arte alguno. Es una lengua por encima del tiempo: ―un día‖ puede ser tanto el día que fue como el día que será. La densidad de la atmósfera mitológica, como por ejemplo en la escena de las Nornes, al comienzo de *El Crepúsculo de los Dioses*, en que las tres niñas de Erda prologan una especie de parloteo secular y sagrado, o en la aparición de Erda en *El Oro del Rin*, o en Sigfrido, es insuperable. Los poderosos acentos de la música que acompañan al cuerpo de Sigfrido, ya no se dirigen al niño de los bosques que parte de su hogar para aprender lo que es el miedo; están penetrados del sentimiento de lo que está en vías de cumplirse detrás de las brumas que descienden; el héroe solar yace sobre la parihuela, muerto bajo los golpes de las tinieblas; y la alusión hablada viene al socorro del sentimiento: ―La rabia de un feroz jabalí…‖ cantan, y más lejos: ―Es él, el jabalí maldito quien ha desgarrado a nuestro noble héroe‖, dice Gunther designando a Hagen. Las perspectivas que esto abre nos llevan a las imágenes que han perseguido los sueños de la humanidad primitiva. Son Tamus y Adonis y Osiris y Dionisos, destrozados por el jabalí, que reaparecerán bajo la forma del crucificado a quien la lanza romana desgarra el costado, para poderle reconocer. Esa mirada mitológica abraza todo lo que fue y todo lo que es, toda la belleza sacrificada, asesinada por la ferocidad del invierno; que no se diga ya, entonces, que quien creó Sigfrido ha sido infiel a sí mismo al crear Parsifal‖. Thomas Mann, ―Grandezas y Miserias de Ricardo Wagner‖.

―En la luz del mito ¡que figuras! De allí irradian universos de sensaciones, generadores sin fin de nuevas interpretaciones. El mismo psicoanálisis hará de las partituras wagnerianas su caverna de Aladino, y en ella celebrará orgías ―.

―Nunca podrá recordarse bastante, cuando se trata de un creador (y especialmente de un ser que fue conjuntamente un inmenso visionario tanto como un inmenso inventor sonoro y verbal) que todo análisis, en él, de un sustrato de ―pensamiento‖, es una operación delicada, por no decir delictuosa. En una época en que la música es un ―placer‖, el pensamiento un desierto, la imaginería de los mitos un expediente para los historiadores de las religiones, la poesía una fortaleza bien defendida contra la futilidad de los músicos, a lo que Wagner apunta, modificando sin cesar su puntería es a recrear en cada uno de nosotros las condiciones psíquicas, los elementos carnales de sugestión, de donde han podido nacer las civilizaciones épicas, cuando se han constituido en su seno nuestras imágenes y nuestras emociones básicas ―.

―…Esto hace posible, en Wagner, la puesta en acción de una técnica musical, hasta entonces desconocida, de analogías con la dinámica del universo:

lenguaje nuevo irrecomenzable, concebible solamente en esa dramaturgia de cosas; movimiento de fluidos, sin fin, atravesado por descargas fulgurantes.‖ Marcel Beaufils ―La Filosofía Wagneriana: de Schopenhauer a Nietzsche‖.

*

Cronos

Con Gea
la Tierra
en el centro del sistema
mi contrario es el Sol
el Sol
Mercurio
Venus
Mi madre
Marte
Júpiter
y yo
que soy el lugar
en donde expiran
las creaciones de mi contrario
con quien
mas bien me identifico
como hielo que quema
y hacemos posible la vida
soy el tiempo
y algo que pocos saben
también espacio
conjunción mágica
en donde reina
la voraz creación
ya que de mí mismo
nace lo que devoro.

Polifemo

El ojo
en el centro
de mi frente
me permite ver
la realidad
tal cual es
ni pasado

ni futuro
eterninad
solo duración
en el tiempo
detenido
en el mismo día
y la misma noche
siempre
sucediendo todo
ahora
incluso
pasado
y futuro

Jano Gacos, ―Mitopoemas‖.

Wagner, antes que Einstein (y que su postergada esposa serbia Mileva Maric, quien escribiera: ―Hace poco *hemos terminado* un trabajo muy importante que hará mundialmente famoso a mi marido‖) se refiere al continuo espacio tiempo cuatridimensional y la curvatura del espacio, ideas fundamentales de la Teoría General de la Relatividad. Recordemos las palabras de Parsifal cuando dice *"Apenas ando y ya me parece estar lejos"* y Gurnemanz le contesta *"Ya ves, hijo mío, aquí el Tiempo se convierte en Espacio"*. Simbólicamente, en *El Anillo*, Wagner también personifica estas ideas en el gigante Fafner, transformado en dragón *por matar a su hermano Fasolt*, cuestión que explicaré más adelante.

―Y el ángel que vi estar sobre el mar y sobre la tierra,
levantó su mano al cielo,
Y juró por el que vive para siempre jamás,
que ha criado el cielo y las cosas que están en él,
y la tierra y las cosas que están en ella,
y el mar y las cosas que están en él,
que el tiempo no será más.‖
San Juan ―Apocalipsis‖, Cap. 10, vers. 5 y 6.

―Para que, arraigados y fundados en el amor,
podáis comprender con todos los santos,
cual sea la anchura,
y la longura,
y la altura,
y la profundidad‖
San Pablo ―Epístola a los Efesios‖, Cap. 3, vers. 17-18.

—Por el sufrimiento voluntario y el renunciamiento,
el egoísmo del hombre queda suprimido
y el que escoge esta senda
se eleva sobre las nociones limitadas
del Tiempo y del Espacio,
aunque se tenga por costumbre representar a éstos
como eternos e inconmensurables.
Ricardo Wagner, ―Sobre el Estado y la Religión‖, 1864.

…‖Entonces llegó la teoría de la relatividad especial con el descubrimiento de la igualdad física de todos los sistemas inerciales. En conexión con la electrodinámica, como por ejemplo la ley de la propagación de la luz, se hizo patente la inseparabilidad del espacio y el tiempo. Hasta entonces se había supuesto tácitamente que el continuo tetradimensional de los sucesos se podía estructurar de manera objetiva en el tiempo y el espacio, es decir, que al ―ahora‖ del mundo de los sucesos, le correspondía un significado absoluto. Con el descubrimiento de la relatividad de la simultaneidad, se fundieron el espacio y el tiempo en un continuo unitario, de manera parecida a como anteriormente se habían fundido las tres dimensiones espaciales en un continuo homogéneo. El espacio físico se completó, formando así un espacio de cuatro dimensiones que incluía la dimensión temporal. El espacio tetradimensional de la teoría de la relatividad restringida es absoluto e inmóvil al igual que el espacio de Newton.‖ Albert Einstein, ―Mi Visión del Mundo‖.

―En 1916, Einstein dio a conocer su Teoría General de la Relatividad, síntesis superior en que se incluye tanto la Teoría Especial como el principio de la equivalencia. Dos profundas ideas se desarrollan en la Teoría General: la asociación de tiempo y espacio en un continuo cuatridimensional (una consecuencia de la Teoría Especial) y la curvatura del espacio.

La idea de la asociación de tiempo y espacio la debía Einstein a uno de sus ex profesores de Zurich, el matemático ruso Hermann Minkowsky. ―De aquí en adelante – había dicho Minkowsky en 1908 – el espacio en sí y el tiempo en sí pasan a ser meras sombras, y solo una especie de unión de ambos conserva una existencia independiente‖. A las tres conocidas dimensiones del espacio había que agregar una cuarta dimensión, el tiempo, con lo cual un nuevo medio único, el espacio-tiempo, reemplazaba el marco tradicional de espacio absoluto y tiempo absoluto. Un hecho producido dentro de este medio - un ―hecho‖ sería, por ejemplo, un objeto en movimiento - es reconocido no solamente por tres coordenadas espaciales que nos dicen **dónde** está, sino también por una coordenada de tiempo que nos indica el **cuándo**. **Dónde** y **cuándo** son, como ya hemos visto, juicios enunciados por un observador y que dependen de determinados intercambios de señales luminosas. Por esta razón es que la coordenada de tiempo incluye como uno de sus elementos el número correspondiente a la velocidad de la luz.

Descartados el espacio y el tiempo absolutos, la antigua imagen de un universo que a través de momentos sucesivos viene del pasado por el presente y va

hacia el futuro, también debe descartarse…

…¿Cómo se relaciona con esta imagen el concepto de la curvatura del espacio? El concepto mismo de un espacio curvo desconcierta. Un vaso, un bastón, una línea pueden curvarse. Pero ¿cómo puede curvarse el espacio vacío?...

…Einstein sugirió la posibilidad de que todo el espacio-tiempo es ligeramente curvo, finito e ilimitado. No es incongruente con esta hipótesis el hecho de que el universo es expansivo, en cuyo caso la densidad de materia disminuiría. Un universo finito pero ilimitado es aproximadamente semejante – aunque de mayor altura – a la superficie curva bidimensional de la tierra. El área es finita y sin límites, de tal modo que si alguien va en ―línea recta‖ en una dirección determinad debe, transcurrido un tiempo, regresar al punto original de partida…‖ James R. Newman, ―La Gran Idea de Einstein‖. Aventuras de la Mente.

―El descubrimiento del hecho de la relatividad del tiempo significa de por sí una revolución profunda en las opiniones del hombre respecto a la naturaleza. Es una de las victorias más grandes del pensamiento humano y solamente puede compararse con la revolución en las nociones humanas que implicó el descubrimiento de la esfericidad de la tierra.

…Figurémonos ahora que el tren de Einstein corre por una línea de circunvalación y que, pasado un tiempo determinado, regresa a la estación de salida. Como ya establecimos, el pasajero observará que su reloj se retrasa y que este retraso es mayor cuanto mayor sea la velocidad del tren. Aumentando la velocidad del tren de Einstein en la línea de circunvalación se llega a tanto, que mientras para el pasajero ha transcurrido solamente un día, para el jefe de estación han transcurrido muchos años. Al regresar pasado un día, ¡por su reloj!, a su casa, nuestro pasajero se enterará de que todos sus parientes y conocidos han muerto hace mucho tiempo…

…Un viaje en ferrocarril de circunvalación, a una velocidad cercana a la de la luz, nos permite verificar en teoría, aunque limitadamente, la máquina del tiempo de H.G.Wells: regresando a nuestro punto de partida, descubriremos que nos encontramos en el futuro…‖ Lev Landau y Yury Rumer, ―¿Qué es la Teoría de la Relatividad?‖.

Anillo, símbolo de la identidad de los contrarios, del eterno retorno y también de la curvatura del espacio. En este estudio proponemos la teoría de que Wagner también organizó el Anillo en base a las Runas, agregando aún más lógica interna al Anillo, símbolo entre otros del Uroboro o serpiente que se muerde la cola **(7).**

En verdad, el simbolismo elegido para la obra completa, un anillo, además de ser explícito ya que la obra termina como comienza - con la novedad que, el oro, al final, vuelve al Rhin *elaborado* - contiene los elementos necesarios para dejar aún más *redondo* el simbolismo general que hace de Wotan el Señor de las Runas – *que tiene inscritas en su lanza* – la misma que es rota por la espada de Sigfrido, el libre. Como decía, de ser así, corresponde a los gigantes Fasolt y Fafner la Runa *Hagal*, que en su equivalencia con el Tarot hace relación al arcano El Carro y al número 7, siendo la héptada, según La Arcana de los Números de Iglesias Janeiro *"la que representa el principio de la recta y la curva, el Tiempo y el Espacio".* Sin

duda alguna solo ellos pueden construir el Palacio de los Dioses, el Valhalla, el de las 540 puertas. Fasolt y Fafner, el Tiempo y el Espacio. Fafner mata a su hermano Fasolt y se convierte en Dragón – la eliminación de la dualidad tiempo y espacio y su asociación en un continuo cuatridimensional, el tiempo como cuarta dimensión del espacio, cuya consecuencia es el eterno presente –**(8)** recostado sobre el *tesoro*, del cual forman parte el *Anillo*, la quintaescencia de ese tesoro, que transformado, es representación de ese oro ya no libre (esencial) sino como joya, ―al servicio de‖, y el *Tarnhelm*, yelmo que hace invisible o transforma a su dueño en cualquier otro ser. En la sangre de ese Dragón, a quien corresponde la runa Man, arcano número 15, Tifón Bafómeto, se bañará Sigfrido, lo cual le permitirá comprender el canto de los pájaros – el lenguaje de los ángeles – y guiado por uno de ellos *despertar* a Brunilda, la bella durmiente, la conciencia cósmica, la conciencia del dios, la hija del dios Wotan que, para dolor de cabeza de su padre, igual lleva adelante los más íntimos designios de su voluntad soberana y que duerme, rodeada de fuego, completamente armada – tal como la dejara Wotan – defendida su cabeza, asiento del pensar, por el casco; su tórax, sede del sentir, por el escudo y el querer, lo volitivo, representado por la lanza, además de reluciente coraza que, como su nombre alude, protege el corazón, centro y motor del vehículo del yo, la sangre. Completamente armada, tal como nace Atenas del dolor de cabeza de Zeus.

―…En resumidas cuentas, el **Gay Saber** es la ―lengua de los pájaros‖; esa lengua simbólica - y por lo tanto, adecuada y universal - de que gustaba el hermetista Cyrano de Bergerac, que por ello decía ser gascón, la lengua que oye el Sigfrido wagneriano tras haberse bebido la sangre de Fafnir, guardián del oro mágico.‖ Gérard de Séde ―El Tesoro Cátaro‖.

―…Por otra parte, se ve a héroes vencedores del dragón, como Sigfrido en la leyenda nórdica, comprender al punto el lenguaje de los pájaros; y esto permite interpretar fácilmente el simbolismo de que se trata. En efecto, la victoria sobre el dragón tiene por consecuencia inmediata la conquista de la inmortalidad, figurada por algún objeto al cual aquél impide aproximarse, y esta conquista de la inmortalidad implica esencialmente la reintegración al centro del ser humano, es decir, al punto en que se establece la comunicación con los estados superiores del ser. Esta comunicación es lo representado por la comprensión del lenguaje de los pájaros; pues, en efecto, los pájaros se toman con frecuencia como símbolo de los ángeles, es decir, precisamente, de los estados superiores. Hemos tenido oportunidad de citar en otro lugar la parábola evangélica donde se habla, en este sentido, de ―las aves del cielo‖ que vienen a posarse en las ramas del árbol, ese mismo árbol que representa el eje que pasa por el centro de cada estado del ser y vincula todos los estados entre sí…‖***(9).*** René Guénon, ―El Lenguaje de los Pájaros‖.

El contacto con ángeles ha ocurrido a muchas personas, entre ellos a Wagner, ya que éstos, al igual que los representantes del reino animal, son *contiguos*

al hombre. Por un lado los animales y por el otro lado, de las jerarquías celestes, los más cercanos al hombre son los ángeles **(10).**

—Por el año 1831, el joven Wagner era un estudiante pobre que apenas contaba con una magra pensión enviada por su madre, se inicia en el juego, y de pronto se hace un jugador empedernido, comprometiendo seriamente la continuación de sus estudios.

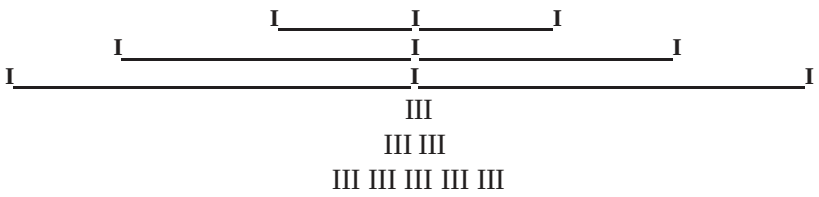
Abandona totalmente sus libros y pierde todo su dinero; le queda un taler. Inesperadamente, la fortuna se torna propicia, gana, y poco a poco realizando los juegos más arriesgados, llega a reunir fuertes sumas. En este momento culminante de pasión, algo como un rayo pasó por su mente e iluminó su conciencia. Una presencia invisible, su ángel tutelar murmurándole palabras de advertencia y de consuelo cambia totalmente su senda, moviendo su voluntad hacia el bien y mostrándole el sendero de su futura gloria. Fue la última vez que se acercó a un tapete verde‖. I.Carvajal Quesada, —Historia de la Música Europea y Americana‖.

—Anteayer al mediodía se acercó a mí un ángel, me bendijo y me consoló; esto me hizo tanto bien y me serenó tanto, que a la tarde sentí la necesidad de amigos a los que conceder participación en mi dicha interior;…‖ Ricardo Wagner, Correspondencia a Mathilde Wesendonk.

Existe una gama casi infinita de contrarios (o complementarios) que son reales, que no son inventos, que todos podemos comprobar: arriba y abajo, izquierda y derecha, atrás y adelante, cielo y tierra, hombre y mujer, blanco y negro, día y noche, *visible e invisible*…Como sucede con todos estos ejemplos podemos conocer el uno por ser *complementario* del otro, el mundo invisible *por ser contrario* al mundo visible, ya que Dios todo lo muestra al hombre - hecho a su imagen y semejanza - que busca la verdad honestamente.

El mundo visible que conocemos, posee cuatro reinos: el reino mineral, el reino vegetal, el reino animal y el reino humano, después del cual *no vemos* más reinos (lo cual es algo conforme a las leyes; algo natural que los integrantes de un reino inferior —no vean‖ a los de un mundo superior) pero *si de contrarios se trata* y entramos al mundo invisible, éste tendrá las mismas categorías del mundo visible que conocemos pero al revés, al contrario; reinos invisibles con jerarquías de seres invisibles al hombre; igual que los reinos del mundo visible y sus seres visible, pero *al contrario*. El hombre, justo en medio, entre el mundo visible y el mundo invisible, un ser animal y también espiritual - dependiendo de nosotros hacia qué lado nos inclinamos, el ángel o la bestia - *participa de ambos mundos*, Con el hombre entonces, en el centro del sistema, como un *eje*, como el fiel de la balanza o el pié de apoyo del candelabro ritual de la tradición judía (menorá) y sus siete instancias - en este caso siete Reinos de la Creación - *gira* todo el sistema.

Reino Mineral	Reino Vegetal	Reino Animal	Reino Humano	Reino Celestial 3a esfera	Reino Celestial 2a esfera	Reino Celestial 1a esfera
Aéreos	*Aéreos*	*Aéreos*		*Ángeles*	*Potestades*	*Tronos*
Acuáticos	*Acuáticos*	*Acuáticos*		*Arcángeles*	*Principados*	*Querubines*
Terrestres	*Terrestres*	*Terrestres*	*El Hombre*	*Virtudes*	*Dominaciones*	*Serafines*



III

III III

III III III III III

Hemos usado esta terminología, la más corriente, para definir las tres Jerarquías o Esferas de los Reinos de los Cielos y sus nueve Coros, en un proceso *invisible* que es ―la mitad‖ del proceso total.

Un Ángel, por lo tanto, en relación a su naturaleza, tiene las *características contrarias* a las de un animal aéreo y un Serafín es *lo contrario* a una piedra, por decirlo así, un ser difícil de deducir e imaginar en su jerarquía y belleza. Podemos plantear una *analogía (que en estricto rigor no corresponde hacer)* que sirve para dar una idea de un proceso que va desde el Sol, *puro fuego*, que relacionamos con la primera esfera, hasta esa *esfera de hielo*, que es Saturno, *su contrario*: El Sol-Mercurio-Venus-La Tierra-Marte-Júpiter-Saturno. Siete instancias y en el centro nuestro mundo, donde vive el hombre.

―No hay hombre nacido de mujer mayor que Juan, pero el menor en el Reino de los Cielos es mayor que Juan‖. Evangelio de San Mateo, capítulo 11, versículo 11.

―Hemos explicado ya, con motivo de Dante, que los cielos son propiamente ―jerarquías espirituales‖, es decir, grados de iniciación, y va de suyo que se refieren al mismo tiempo a los grados de la Existencia universal, pues, como decíamos entonces, en virtud de la analogía constitutiva del macrocosmo y del microcosmo, el proceso iniciático reproduce rigurosamente el proceso cosmogónico. Agregaremos que, de modo general, lo propio de toda interpretación verdaderamente iniciática es no ser jamás exclusiva, sino, al contrario, comprender sintéticamente en sí todas las demás interpretaciones posibles; por eso el simbolismo, con sus múltiples sentidos superpuestos, es el medio de expresión normal de toda verdadera enseñanza iniciática.‖ René Guénon, ―El Triple Recinto Druídico‖.

No tendría sentido mencionar la infinidad de ocasiones en que se relata la intervención de ángeles en los Libros Sagrados, siendo muy conocidas en nuestra cultura las que aparecen en la Biblia: la expulsión del Paraíso, el relato de Tobías, el anuncio a María, a José, a los pastores, a los Magos, el contacto con Nuestro Señor Jesucristo, María magdalena, San Juan en el Apocalipsis, etc.

*

La obra dramática wagneriana presenta una *unidad monolítica* admirable, y es en ese ―explorar en lo mismo‖ en donde creo radica la mayor originalidad de Wagner. Unidad que nace, fundamentalmente, de llevar su obra los avatares de su propia vida, de ahí lo de ―héroe de su propio drama‖ como titula Marcel Brion. *A manera de ejemplo*, si hacemos un paralelismo entre *la Tetralogía* y *Los Maestros Cantores* vemos que ―tratan lo mismo‖ pero bajo otro prisma, que se trata de lo mismo aunque presentado de otra forma, en otro tiempo y lugar, mostrándose tan disímiles a simple vista, puesto que la primera representa un gigantesco drama y el otro una comedia. En efecto, *la búsqueda*, sistematizada por Wagner en todas sus obras, adquiere carácter de robo en las personas de los truhanes Beckmesser - de *Los Maestros Cantores* - y Alberich - de *la Tetralogía* -. En el *Anillo*, el nibelungo roba el oro que duerme en las profundidades del Rhin, custodiado por las ondinas, en su búsqueda del poder absoluto, cuestión que en última instancia no consigue, al igual que Beckmesser roba el poema de Walther desde el taller de su maestro custodio Hans Sachs, en su búsqueda del tesoro - consistente nada menos que en la mano de Eva, el status, el poder y el dinero de la dote - que tampoco consigue, ya que al igual que Mime, que posee el conocimiento pero no sabe utilizarlo, Beckmesser posee el poema pero no sabe descifrarlo, y lo que nace de su performance es una jerigonza gagá, *profecía de Wagner a propósito de los experimentos en que caería el arte poético en el futuro*. Walther, forjando su canción que aprendió de los pájaros, guiado por Hans Sachs, se enfrenta con ella a Beckmesser y a los Maestros Cantores para obtener la mano de Eva, al igual que Sigfrido, forjando la espada guiado por el pajarillo del bosque, matando al dragón y enfrentándose al dios Wotan, conquistar a Brunilda. (La canción una espada, bella analogía).

La *renuncia* se manifiesta en *Los Maestros Cantores* con Hans Sachs rechazando a la mismísima Eva, puesto que ella es quien le manifiesta su deseo de que él gane el concurso de canto y así obtenga su mano; y, como dice Thomas Mann:

―¿Qué hubiera más poéticamente bello y profundo que la relación de Wotan con Siegfried, la paternalmente burlona y condescendiente inclinación del dios hacia su aniquilador, *la amorosa renuncia del poder viejo en beneficio de lo eterno-joven*?‖.

También, emulando la libertad y ausencia de ambición de que hace gala Sigfrido, Walter rechaza el título de maestro cantor ya que solo le interesa vivir con Eva, etc.

De ejemplos como estos está llena la obra wagneriana, y es en esa *reiteración* temática donde podemos apreciar la riqueza de enfoques diferentes para unas mismas situaciones, reminiscencias que producen un intenso placer intelectual. Wagner hace extensiva estas reiteraciones a hechos concretos, como por ejemplo *el beso*, e incluso a elementos de la naturaleza u objetos, como por ejemplo *el árbol*, o *la copa…* en Lohengrin, Sigmund, Sigfrido, Tristán, Parsifal.

―La Tetralogía es el primer tratado de estructuralismo‖ Levi-Strauss.

Como decíamos, es interesante aventurar que Wagner haya edificado su obra ―El Anillo‖ basado en las Runas, sistematizando éstas en su método, así como

Wotan ―porta‖ las runas de los pactos sagrados inscritas en su lanza. De ser así, en ese contexto, las runas son las claves de los personajes, pero las relaciones entre ellos, que también son relaciones numéricas, son resueltas por la numerología de la Cábala.

El Dr. Krumm-Heller, divulgador del sistema rúnico afirma que ―cada letra o signo rúnico representaba un Dios. Ya Tácito confirma que esos caracteres rúnicos tenían cierta índole mágica, y asegura que el conocimiento de las runas fue privilegio de los sacerdotes iniciados…Tras de esos nombres de dioses se ocultaban fuerzas **cósmico-mágicas**, y así como el lenguaje humano era el exponente del Logos , los caracteres escritos o grabados eran la manifestación mágica del mismo Logos**…**Cada letra, en un principio remoto genésico, fue por sí misma un exponente de luz, pero hay que aclarar que no se trata de las letras posteriores a este principio o imitaciones usadas por los hombres en sus distintos idiomas, como son las letras góticas, latinas, árabes, hebreas o chinas, ni aun siquiera el lenguaje simbólico utilizado por los mayas, sino las que corresponden a un alfabeto muy anterior, de donde surgieron todos los demás idiomas y abecedarios. Este lenguaje primitivo, genésico, único, padre de todos los lenguajes humanos, es el de las **Runas**, que con manos santas grabaron los primeros hombres en piedra‖.

Como dice E. Bucheli en su libro ―El Poder Oculto de los Números‖ - en quien nos hemos basado para nuestro análisis en este capítulo sobre las Runas - : ―Afirma el Dr. Krumm-Heller que las Runas son el lenguaje primitivo. La verdad es que tales signos no sólo se han encontrado en el norte de Europa, sino también en los países hispanoamericanos, en inscripciones provenientes de los aborígenes de Chile, Brasil, Colombia, México y demás pueblos de este continente.

…Las Runas explican la relación que existe entre las letras y diversas posiciones del cuerpo humano, pues así como las lenguas reproducen los sonidos de la naturaleza, y tienen su correspondiente color y proporción, las letras de los alfabetos expresan también ciertas posiciones del cuerpo y se relacionan con una figura o signo. (E. Bucheli muestra un dibujo con estas relaciones de las Runas).‖

El Dr. Krumm-Heller explica: ―Tenemos en español una muy curiosa palabra: **Calar,** que usamos para denominar el hecho de hacer señales en los géneros (calar telas o metales). Llamamos **Calar** al corte que se hace en una sandía o en un melón, para ver si está maduro. Y decimos lo mismo, **Calar**, cuando colocamos las bayonetas con intención de herir. En suma, al hecho de penetrar el motivo, la razón o secreto de una cosa lo llamamos **Calar**.

En los pueblos antiguos se denominaba **Calar** o **Cabalar** al arte de hacer inscripciones en piedra. Y hoy, de la traducción de este vocablo, resulta la palabra **Cábala** o **Tradición**.‖

―…En los 78 cuadros murales encontrados en la pirámide de Menfis, los Iniciados Egipcios y sus antecesores sintetizaron el súmmum del **saber** humano, los cuales son libro abierto para los conocedores y jeroglífico indescifrable para los profanos. Sabia maestría con que los iniciados de todos los tiempos supieron velar cuidadosamente los grandes secretos.

Los sacerdotes de Menfis poseían la reproducción de esas mismas figuras murales en un libro de hojas movibles. Aseguraban ser el autor Hermes Tot, quién lo grabó en láminas de oro. Dicho libro era la llave universal de las artes mágicas, la clave de la Cábala y de todos los dogmas religiosos. Cada lámina contenía una figura simbólica y una letra; sus significaciones constituían los **Arcanos** (*Mayores y Menores*), y a la reproducción de tales figuras, en 78 láminas separadas, la denominaban Tarot. (Es curioso anotar que la suma de los primeros 12 números es igual a 78, el total de cartas del Tarot).

El Tarot era para los Sacerdotes-Iniciados la Tradición del Saber, cuya sabia apreciación la confirma la misma palabra Cábala, que tanto en egipcio antiguo como en hebreo quiere decir Tradición **(11).**

El Dr. Krumm-Heller da a los signos rúnicos las siguientes equivalencias de letras y números:

Runa	Letra	Nº	
FA	A	1	Voluntad-Destino
UR	B	2	Ciencia
THOR	G	3	Acción
OS	D	4	Realización
RIT	E	5	Religión
KAUN	V-U-W	6	Tentación
HAGAL	Z	7	Victoria-Exito
NOT	H-CH	8	Justicia
IS	T	9	Sabiduría
AR	I-J-Y	10	Cambio de Fortuna
SIG	K-C	11	Poder Espiritual
TYR	L	12	Sacrificio-Penitencia
BAR	M	13	Transformación-Muerte
LAF	N	14	Renovación-Regeneración
DEL	X	15	Magia-Fatalidad
YR	O	16	Accidente-Catástrofe
EH	F-P-PH	17	Fe-Esperanza
GIBOR	SH-TS	18	Engaño-Amigos falsos

Según nuestro análisis, por orden de aparición, en la Tetralogía de R. Wagner:

Runa FA
Arcano 1,
El Mago
—El ser…La voluntad. La unidad madre de los números. La substancia primordial.
—Está representado por un hombre de pié… Su ropa es blanca… Una serpiente que muerde su cola le sirve de cinto… Su frente está ceñida por un círculo de oro… La mano derecha del Mago tiene un cetro de oro… La mano izquierda extiende el índice

a la tierra… Delante del Mago, en una piedra cúbica, se hallan colocados una copa, una espada y una moneda de oro en el centro de la cual está grabada una cruz…‖
—Los arcanos en este sistema: El Mago lleva la Runa FA, es decir, el creador, el padre, la esencia divina como impulso de la vida. Tiene el Mago la varilla en la diestra, mientras en la izquierda lleva el símbolo —Ang‖, o sea la espada, la copa y el oro…‖
—(Es contraria a la carta que la antecede, El Tonto, —Arcano 0‖. El cero es el símbolo de lo infinito inmanifestado, de lo eterno en potencia. Es el círculo cuyo centro está en todas partes. Sin ser número es el principio de todos los números. Representa el Cosmos antes de la formación de la vida organizada...)‖. *(Se relaciona con el silencio, anterior al primer casi imperceptible profundo sonido con el que Wagner comienza su Tetralogía. Nota del autor).*
—Esta carta, El Mago, simboliza la manifestación…Se relaciona con el Aleph, primera letra del alfabeto hebreo…‖
—El Uno es la unidad, la causa primera, el principio creador de los números y de todo cuanto existe. Es el punto de donde se generan las líneas. Es el Único…que oponiéndose a sí mismo, se desdobla produciendo así el Binario (el 2). Es creador; es ilimitado porque de él se forman los demás números…‖
—La Mónada representa el principio de unicidad…el padre, creador de todas las cosas…‖
Runa FA, —El Mago Creador‖, en la simbología wagneriana: **El Rhin.**

Runa UR
Arcano 2
La Sacerdotisa
—El verbo…‖
—Esta lámina significa secreto, misterio, ciencia.
Expresa, en el plano espiritual, la conciencia del Ente absoluto que comprende los tres términos de toda manifestación: el Pasado, el Presente y el Futuro.
Es figurado por una mujer sentada en la entrada del templo de Isis, entre dos columnas. La columna que se eleva a la derecha es roja…la columna de la izquierda es negra…La mujer es coronada por una tiara que tiene encima el creciente lunar y envuelta por un velo cuyos dobleces caen sobre el rostro; tiene en el pecho la cruz solar y sobre las rodillas un libro abierto, que cubre por la mitad con su manto…‖
—Los arcanos en este sistema: La Sacerdotisa, con la mano izquierda ofrece dos llaves y lleva en la derecha un pergamino. Runa UR…‖
—La Dúada representa el principio de la dualidad, de la diversidad, de lo par e impar, de la división y multiplicación.‖
Runa UR, en la simbología wagneriana: **Las tres Hijas del Rhin**

Runa THORN
Arcano 3
La Emperatriz
—Expresa, en el plano espiritual, el Poder Supremo, equilibrado por la inteligencia eternamente activa y la sabiduría absoluta. En el plano intelectual, la fecundidad

universal del Ente. En el plano físico, la Naturaleza en elaboración; la germinación de los actos que deben nacer de la voluntad.
Es figurado por la imagen de una mujer sentada en el centro de un sol radiante, coronada de doce estrellas; sus pies posan sobre la luna…; tiene un cetro terminado en un globo…en la otra mano tiene un águila…‖
—Los arcanos en este sistema: Se ve en la lámina un águila que es interrogada por la Emperatriz…Runa Thor.‖
—La Tríada representa el principio de la naturaleza en función, transmutación y manifestación…‖
Runa THORN, en la simbología wagneriana: **El Oro del Rhin.**

Runa OS
Arcano 4
El Emperador
—Es figurado por un hombre que lleva un capacete cuyo casco termina en una corona. Está sentado en una piedra cúbica, figura de lo sólido perfecto, que significa la obra humana realizada. La mano derecha eleva un cetro, y la pierna derecha, doblada, apoyase en la otra, formando una cruz…‖
—Los arcanos en este sistema: Runa OS.‖
—La Tétrada representa el principio de la concreción y realidad, la realidad tangible y la inteligible. Pitágoras la llama llave de la naturaleza…‖
Runa OS, en la simbología wagneriana: **Alberich.**

Runa RIT
Arcano 5
El Sumo Sacerdote
—Es figurado por el Hierofante (Maestro de los Misterios Sagrados). Este príncipe de la doctrina oculta está sentado entre dos columnas del Santuario. Apoyase en una cruz de tres barras y traza con el índice de la mano derecha, en el pecho, la señal de silencio. A sus pies están postrados dos hombres, uno vestido de rojo y otro de negro…que obedecen ambos al Señor de los Arcanos.‖
—Los arcanos en este sistema: El sacerdote señala con dos llaves el Cielo, como diciendo: en el Cielo está la clave de los misterios. Runa RIT o la Ley. Expresa religión.‖
—La Péntada representa el principio de lo andrógino, lo que es en sí mismo masculino y femenino y tiene acción circular: el fuego viviente. Pitágoras la llama macho y hembra, alianza esencial, lo insuperable, lo inconquistable, lo que es justo por esencia y no admite disputa: la religión universal, la Providencia…‖
Runa RIT, en la simbología wagneriana: **Wotan-Fricka.**

Runa KAUN
Arcano 6
Los Caminos del Amor (Los Enamorados) (Los Amantes)
—Es figurado por un hombre de pié, inmóvil, colocado en el ángulo procedente de la

conjunción de dos caminos. Sus miradas están fijas en la tierra. Dos mujeres, una a la derecha y otra a la izquierda, le colocan la mano sobre el hombro mostrándole uno de los caminos. La mujer colocada a la derecha tiene la frente ceñida por un círculo de oro…la de la izquierda está coronada por hojas de parra…Encima y atrás de este grupo, el Genio de la Justicia, sosteniendo una aureola fulgurante, pone en tensión su arco…‖

—Los arcanos en este sistema: Runa KAUN, y expresa tentación‖

—El Seis es imagen de las relaciones existentes entre lo de arriba y lo de abajo, entre el cielo y la tierra…Se lo asocia a la idea de fertilización, florecimiento, concordia, armonía y todo lo bueno y bello.‖

—La Héxada representa el principio de movimiento y de reposo…Pitágoras dice que es la perfección de las partes…la Verdad y la Armonía…‖

Runa KAUN, en la simbología wagneriana: **Freya.**

Runa HAGAL

Arcano 7

El Carruaje

—Expresa, en el plano espiritual, el Septenario, la dominación del Espíritu sobre la Naturaleza. En el plano intelectual, el Sacerdocio y el Imperio. En el plano físico, la sumisión de los elementos y las fuerzas de la materia e Inteligencia al trabajo del hombre.

Es figurado por un carro de guerra, de forma cuadrada, cubierto por un palio estrellado y sostenido por cuatro columnas. En este carro se adelanta un triunfador acorazado trayendo el cetro y las espadas en las manos. Está coronado por un círculo de oro con tres pentagramas o estrellas de oro con cinco puntas. El carro cuadrado simboliza la obra realizada por la Voluntad que vence los obstáculos.‖

—Los arcanos en este sistema: Lleva el triunfador un látigo, y también hay un símbolo de la piedra cúbica dentro del círculo. Runa HAGAL…‖

—La Héptada representa el principio de la recta y la curva, del Tiempo y el Espacio…‖

Runa HAGAL, en la simbología wagneriana: **Fasolt-Fafner.**

Runa NOT

Arcano 8

La Justicia

—Expresa, en el plano espiritual, la Justicia absoluta. En el plano intelectual, la Atracción y la Repulsión. En el plano físico, la justicia relativa, falible y limitada, que proviene de los hombres.

Es figurado por una mujer sentada en su trono, con la frente ceñida por una corona; tiene en la mano derecha una espada con la punta levantada, y en la izquierda una balanza.‖

—Los arcanos en este sistema: En esta lámina la balanza de la justicia trabaja sola, por influencia superior. Runa NOT. Expresa justicia.‖

—La Óctada representa el principio de la evolución y de la involución, de la luz y de la obscuridad, de lo que nace y de lo que perece, de la existencia elemental y de la trascendental.‖

Runa NOT, en la simbología wagneriana: **Froh-Donner.**

Runa IS
Arcano 9
El Ermitaño
—Expresa, en el plano espiritual, la Sabiduría absoluta. En el plano intelectual, la Prudencia… En el plano físico, la circunspección que guía los actos.
Es figurado por un anciano que anda apoyado en su cayado y lleva una lámpara medio escondida bajo el manto‖
—Los arcanos en este sistema: La mujer que alumbra con una lámpara representa el criterio del sabio. Runa IS. Expresa sabiduría.‖
—La Eneágona representa el principio de lo bueno y de lo malo, el cuadrado y el rectángulo, la suma y la resta, la comunión del pensador con su pensamiento y la cosa pensada.‖
Runa IS, en la simbología wagneriana: **Loge.**

Runa AR
Arcano 10
La Rueda de la Fortuna
—Expresa en el plano espiritual, el principio activo que vivifica los seres. En el plano intelectual, la autoridad gobernante. En el plano físico, la buena o la mala fortuna.
Es figurado por una rueda sujeta a dos columnas por un eje. A la derecha, Hermanubis, Genio del Bien, se esfuerza por subir al punto más elevado. A la izquierda, Tifón, Genio del Mal, es precipitado hacia abajo. La Esfinge, en equilibrio en esta rueda, tiene una espada en sus garras de león.‖
—Los arcanos en este sistema: Runa AR. Expresa cambio de fortuna.‖
—La Década representa el principio de la periodicidad, el de causa y efecto, el de nutrición y renovación…‖
Runa AR, en la simbología wagneriana: **Mime.**

Runa SIG
Arcano 11
La Fuerza (El León Domado)
—Expresa en el plano espiritual, el principio de toda fuerza espiritual y material. En el plano intelectual, la fuerza moral. En el plano físico, la fuerza orgánica.
Es figurado por la imagen de una joven que cierra con sus manos, sin esfuerzo, las fauces de un león.‖
—Los arcanos en este sistema: Expresa poder espiritual. Runa SIG.
El Once representa al Gran Agente Mágico que Eliphas Levi llama Luz Astral y otros Alma de la Tierra…Está asociado a la idea del dolor que purifica, de la restitución que redime y de la tribulación que enaltece. Supone identificación con la Conciencia Universal.‖
Runa SIG, en la simbología wagneriana: **Erda.**

Runa TYR
Arcano 12
El Sacrificio
—Expresa en el plano espiritual, la Ley revelada. En el plano intelectual, la enseñanza del Deber. En el plano físico, el Sacrificio.
Es figurado por un hombre suspendido por un pie a una potencia que se apoya en los horcones de dos árboles, cada uno de los cuales tiene seis ramas cortadas, Las manos de esta hombre están amarradas por detrás, y el doblez de sus brazos forma un triángulo invertido cuyo vértice es su cabeza. Es la señal de la muerte violenta, sufrida por un funesto accidente o por la expiación de un crimen o por un acto heroico en devoción a la Verdad y la Justicia.‖
—Los arcanos en este sistema: Runa TYR. Expresa sacrificio, penitencia.‖
Runa TYR, en la simbología wagneriana: **Sigmund-Siglinde.**

Runa BAR
Arcano 13
La Muerte
—Expresa en el plano espiritual, el movimiento perpetuo de la creación; destrucción o renovación. En el plano intelectual, la ascensión del espíritu a las esferas divinas. En el plano físico, la muerte natural…
Es figurado por un esqueleto segando las cabezas en un prado, donde saltan a derecha e izquierda manos y cabezas de hombres…‖
—Los arcanos en este sistema: Runa BAR. Expresa transformación, muerte‖
Runa BAR, en la simbología wagneriana: **Hunding.**

Runa LAF
Arcano 14
La Templanza (La Temperancia)
—Expresa en el plano espiritual, el movimiento perpetuo de la vida. En el plano intelectual, la combinación de las ideas que crea la vida moral. En el plano físico, la combinación de las fuerzas de la Naturaleza.
Es figurado por el Genio del Sol, teniendo en las manos dos cántaros y derramando de uno en otro la savia conductora de la vida‖
—Los arcanos en este sistema: Una mujer pasa las substancias de la vida de un jarro a otro; es la lámina de la reencarnación. Expresa regeneración. Runa LAF‖.
Runa LAF, en la simbología wagneriana: **Sigfrido.**

Runa MAN
Arcano 15
Tifón-Bafómeto
—Expresa en el plano espiritual, la predestinación. En el plano intelectual, el misterio. En el plano físico lo imprevisto, la fatalidad.
Es figurado por Tifón, genio de las catástrofes, sentado en un cubo que se apoya en una esfera y haciendo la señal de la magia. A cada lado y más abajo se hallan un

hombre y una mujer, sujetos uno al otro por un lazo que parte de la cintura de la mujer y va a terminar en el cuello del hombre.‖
—Los arcanos en este sistema: Runa MAN. Expresa magia, fatalidad.‖
Runa MAN, en la simbología wagneriana: **El Dragón.**

Runa YR
Arcano 16
La Fortaleza Fulminada (La Torre)
—Esta lámina significa término, caída, catástrofe, ruina.
Expresa en el plano espiritual, el castigo al orgullo. En el plano intelectual, el desaliento del espíritu que intenta penetrar en el misterio de Dios. En el plano físico, las pérdidas de fortuna.
Es figurado por una torre destruida por el rayo. Un hombre coronado y un hombre sin corona son precipitados de su cima con los fragmentos de su fortificación.‖
—Los arcanos en este sistema: Hay dos torres, una de las cuales, la representación de la materia, es destruida, en tanto la otra, que representa a lo divino, permanece intacta. Expresa accidente. Runa YR.‖
Runa YR, en la simbología wagneriana: **Las tres Nornas**.

Runa EH
Arcano 17
La Estrella Resplandeciente (La Estrella)
—Expresa en el plano espiritual, la inmortalidad. En el plano intelectual, la luz interior que alumbra al espíritu. En el plano físico, la esperanza.
Es figurado por una estrella flamígera de ocho rayos que otras siete estrellas rodean, deteniéndose ellas sobre una joven dormida que derrama en la tierra árida los flujos de la Vida Universal, contenidos en dos jarras, una de oro y otra de plata; junto a ella, una mariposa descansa sobre una rosa.‖
—Los arcanos en este sistema: Runa EH. Expresa verdad, fe, esperanza.‖
Runa EH, en la simbología wagneriana: **La mujer Brunilda.**

Runa GIBOR
Arcano 18
El Crepúsculo
—Esta lámina representa trabas, temores, sortilegios, hechizamientos, la noche.
Expresa en el plano espiritual, los abismos del infinito. En el plano intelectual, las trabas que envuelven al Espíritu cuando se somete al dominio de los instintos. En el plano físico, las decepciones y los enemigos que a escondidas nos acechan.
Es figurado por un campo que la luna alumbra vagamente. Una torre se levanta a cada lado de un camino que va a perderse en el horizonte. Delante de estas torres están un lobo y un perro que ladran a la luna. Entre estos dos animales pasa un cangrejo.‖
—Los arcanos en este sistema: Vicios ciegos. Runa GIBOR. Expresa engaños, falsos amigos.‖
Runa GIBOR, en la simbología wagneriana: **Hagen, Gunther y Gutruna.**

Hagen mata a Sigfrido y se desencadena el fin: **Runas 19, 20 y 21. Musicalmente**.

—Los Arcanos en este sistema:
Arcano 19: Vida Espiritual (El Sol). Flota un genio a caballo como mediador, símbolo del Cristo.
Arcano 20: El Juicio. Los seres humanos ascienden a las alturas guiados por el sacerdote que lleva el signo —Angl de la vida. La Runa es un símbolo antiguo que, siendo parecido a la M, significa Misterio; más propiamente Karma. Planeta, Saturno. Expresa despertar, reencarnación
Arcano 21: El Tonto (El Loco). La lámina de este Arcano es la que ha ocasionado más confusión. Con —El Juicio debería haber terminado el proceso representado en las cartas del Tarot. Papus la marca con el número 0. Runa, el signo del equilibrio… 0 (cero). —El Casto Inocente (el mismo de Parsifal). Hay un perro, pero éste no muerde, sino que salta al lado del caminante…Con esto terminan los verdaderos Arcanos Mayores, y en ellos está la síntesis de toda moral, de toda religión y de todo el saber humano, para quien sabe descifrarlo…

Otros autores signan el arcano 21 como "El Mundo" seguido del Arcano 0 "El Tonto": —…Sin embargo, la posición que debe ocupar el Arcano 0 (El Tonto), en relación con el conjunto de las 21 cartas restantes, ha creado interminables discusiones teóricas en torno a si éste debería aparecer al inicio – anterior al Mago, Arcano 1 - o al final, seguido del Arcano 21 (El Mundo)…A.Crowley llegó aún más lejos al declarar, de manera enfática y dogmática, que el verdadero lugar a ocupar por el Arcano 0 (El Tonto) se encuentra entre las cartas 20 (El Juicio) y 21 (El Mundo). Ahora bien, si tomamos como marco de referencia la doctrina hermética tenemos que: A)= Arcanos 1 al 21. El mundo, el sistema lácteo. B)= Arcano 21 al 0. El vacío, el abismo, la nada. C) =A+B. El Universo. El lugar donde el Arcano 0 (El Tonto) se situará, será seguido del 21; es decir, donde terminan los límites de nuestro sistema solar y el mundo…

Si nos atenemos al concepto encerrado en la figura del anillo (Uroboro), con Wagner tendríamos que concluir que el arcano conflictivo en cuestión - el arcano 0, El Tonto (el tonto inocente *y también* el sabio por compasión, Parsifal) - se situaría *tanto antes* del arcano 1, el Mago, *como después* del arcano 21, el Mundo.

A propósito de lo que hablábamos más arriba, de que las relaciones entre estos personajes, representativos de las runas por decirlo así, son también relaciones numéricas resueltas por la numerología de la cábala (fundamentalmente usando las tres llaves cabalísticas de interpretación: gematría, notaricón y temoura), *a manera de ejemplo*, la suma de los fundamentales tres primeros arcanos, (1+2+3) determina el arcano 6, identificado con la runa Kaun - la belleza - en la simbología wagneriana Freya, la misma que los gigantes se niegan a entregar sino solo a cambio de ser ocultada totalmente por el oro, hasta que *la pierdan de vista*, hasta que la dejen de ver completamente, aunque solo sea el brillo de una de sus pupilas que se logra filtrar por una rendija del tesoro amontonado, finalmente tapada con el anillo que entrega Wotan a regañadientes, causal del asesinato de Fasolt a manos de Fafner. Poco antes,

estos colosos, los hermanos Fasolt y Fafner, bajo el arcano que en este caso simboliza el tiempo y el espacio, se habían llevado por un tiempo en calidad de rehén a Freya, la belleza, para volverla a traer, como sucede en la vida. Reconociendo que este tipo de análisis no podemos extenderlos aquí, ya que dan tema para un libro aparte, en relación a los *arcanos menores*: oros, bastos (mazos), espadas y copas: ―…la Copa de Hagen vence así a la Espada en la simbólica cartomancia de la Tetralogía…conviene dejar consignado para el estudio ulterior del colosal simbolismo de los naipes, que el oro del pensamiento se ha degradado en manos de Alberico en oro material, primero de los tarotes o barajas. En las escenas que acabamos de reseñar ya se ha operado un cambio de juego, y el oro ha sido vencido por el basto, el as de bastos de la lanza de Wotan, rama arrancada al Fresno del Mundo; el dos de bastos de las dos mazas de los gigantes Fásolt y Fafner,…Luego veremos, a lo largo de la Tetralogía, como el juego continúa, y el basto es, a su vez, vencido por la espada, la espada por la copa y la copa por el oro, en fin, para cerrar el ciclo o gran jugada de la vida del universo.‖ Mario Roso de Luna, ―Wagner, mitólogo y ocultista‖.

La Tetralogía es una obra maestra de comunicación ya que se dirige a muchos planos de interpretación a la vez y en donde cada cual encontrará lo que busque su afán de comprensión de la inteligencia de la obra, ya que el Anillo es también ―vehículo‖ de Wagner para construir su teatro de ideas; él teatro de ideas podríamos sentenciar dada la magnitud del mismo, y magnitud hace referencia a la medida de lo magno.

Al igual que la flor de loto que amarra sus raíces en el fango de la *tierra* y asciende a través del *agua* para respirar y eclosionar en el *aire* y recibir los *ígneos* rayos del sol, es decir, *que vive en los cuatro elementos*, visualizamos la imagen del loto en la génesis del Anillo, con Alberich resbalando en el fango de las profundidades del Rhin para posteriormente ver trasladarse la acción desde allí, a las alturas del aire, hasta el Valhalla pletórico de sol. Una ascensión del fango al sol.

Metafóricamente, el Anillo comienza en el exacto momento en que la naturaleza toda se encuentra reabsorbida en el más absoluto ―invierno‖, en el nadir de la vida, ese momento extremo en que la curva descendente ha llegado a su máxima expresión no quedando mas que recomenzar la ascensión, el punto cero de partida ascensional del proceso todo. Cualquier punto de la circunferencia o, como decimos, del anillo. El punto más bajo del sonido (atención con el comienzo de la obra), la fase máxima del *aspir*, el momento en que lo inmanifestado se manifiesta. La savia dormida despierta al llamado a renacer a una futura primavera. El Anillo, como forma, es un símbolo perfecto de este proceso cíclico que, en estricto rigor, dibuja una espiral por efecto del ―paso del tiempo‖ ya que volvemos al mismo comienzo pero en una instancia superior… un re-comienzo. El Anillo, símbolo entonces del eterno retorno, es conceptualizado por Wagner en una obra magna en la que su final coincide con su comienzo para volver a reiniciar un nuevo ciclo, ahora con el oro elaborado justamente en un anillo, joya que retorna al Rhin y que lleva implícita toda la belleza de ser ilustrativa del proceso todo. El concepto de origen, entonces, para Wagner, no se inscribe dentro de una concepción ―lineal‖ o ―procesional‖, con un absurdo comienzo desde la nada. La ―filosofía‖ hindú especifica estas verdades

con los conceptos Pralaya y Manvántara, expresión tomada del Atharva Veda, disolución o Pralaya que se refiere al fin de un Manvántara o ciclo humano de existencia. Conceptos relacionados con la ―respiración de Brahma‖ y las dos fases de la manifestación universal: ―expir‖ y ―aspir‖. Teoría de los ciclos cósmicos, en que se identifica nuestra época como ―edad del hierro‖ o Kali-Yuga (cuarta parte y final de un Manvántara) y en la que Tsong-Khaya distingue una *etapa final* que denomina ―Edad de la creciente corrupción‖, nuestra edad contemporánea, última fase de la edad sombría, próxima a una disolución o Pralaya.**(12)**

Formalmente, Wagner desarrolla el Anillo en consecuencia con el símbolo, siendo la forma que dibuja, por ejemplo, el proceso del agua desde cualquier punto en que le demos comienzo: vertiente, río, mar, vapor, nube, lluvia, vertiente, río…El volumen del recorrido circular de una esfera dibuja un anillo, y así como el agua, también el fuego, el aire y la tierra son protagonistas de esta obra.

Esquemáticamente, el Anillo decíamos, comienza con ―El Oro del Rhin‖, en el *nadir* del punto vernal, el colmo del *invierno*, con predominio del *elemento agua*, el frío y el *temperamento flemático* transitando y avanzando hasta el *cénit* estival, el colmo del *verano* y la apoteosis del sol con ―Sigfrido‖, el *elemento fuego* y el *temperamento colérico*. ―La Walkiria‖, segunda parte del Anillo, está bajo el *elemento aire* y el signo del *temperamento sanguíneo*, *la primavera*: Sigmund y Siglinde, hermanos *gemelos,* Siglinde que rocía el rostro de Sigmund, como el rocío que riega la tierra que contiene la semilla florecida. Sigmund padre-semilla *floral* proveedor de la espada como se provee la verdad, por intermedio de su hermana Siglinde, delega la misma hecha pedazos por el sacrificio a su hijo Sigfrido, fuego, eclosión solar del centro del corazón, que se aloja en la zona torácica, en su palpitar y su respiración. Sigmund y Siglinde, verdadera *flor* primaveral y padres del fruto estival Sigfrido, personaje que se adentra en la última y cuarta jornada, ―El Crepúsculo de los Dioses‖, en el *crepúsculo*, *temperamento melancólico* del *otoño*, cayendo al *elemento tierra*, muriendo a su vez para, como dice Cristo, ―llevar mas fruto‖. La de Sigfrido es también historia de iniciación, por tierra, agua, aire y fuego hasta el despertar de Brunilda, el despertar de la conciencia cósmica, conciencia que lo hace conocer realmente, por primera vez lo que es el miedo: bella durmiente que duerme en todos nosotros, pura luz del sol divino y central, corazón cósmico, similar al ascua de oro, que por acción del fuego incandescente y sin llama, duerme en el seno del Rhin y con el cual Alberich fragua el Anillo. Fuego original y originario (que corre por nuestras venas) que en su ―*descomposición"* hacia arriba y hacia abajo, es el gestor de verdaderos siete ―elementos‖:

			Vida
		Sonido	Sonido
	Luz	Luz	Luz
Fuego	Fuego	Fuego	Fuego
	Aire	Aire	Aire
		Agua	Agua

Tierra

*

—El Anillo de los Nibelungos‖,…es ante todo una historia contada con los mas poderosos medios de que disponía la imaginación de su autor: lenguaje conciso y sintético adaptado al drama; un sistema musical inédito y radical, enteramente subordinado al recitado; en fin, como cree Bruno Lussato, —una fantasmagoría colorida, verdadero cine mental —…Alguien escribió que la Tetralogía es —una travesía sin retorno, un puro devenir.‖ Victor Manuel Muñoz, —El Oro del Rhin‖.

Como en una danza de Shiva, el verdadero creador es, al mismo tiempo, un verdadero destructor; Wagner con su Rienzi da punto final a la ópera de espectáculo, de grandes masas, de grandes movimientos escénicos, de gran orquesta, grandilocuente en una palabra, —a la francesa‖ en su época. Con Lohengrin lleva al máximo de posibilidades a la ópera y agota el género (pasado), crea un género nuevo que es el Drama Musical (presente) y, especialmente con el Anillo, plantea los lineamientos de la Obra de Arte del Porvenir que será el Cine (futuro), para lo cual deberán hacer su entrada en acción los hermanos Lumière con el invento del cinematógrafo, —aparato óptico en el cual, haciendo pasar rápidamente muchas imágenes fotográficas que representan otros tantos momentos consecutivos de una acción determinada, se produce la ilusión de un cuadro cuyas figuras se mueven gracias a la persistencia de las imágenes en la retina. La tesis de P.M. Roget sobre la persistencia de imágenes en la retina (1824) fue aprovechada para desarrollar una labor paralela en Inglaterra (F. Greene y Leprime) y EEUU (T. A. Edison), que culminó en la presentación del cinematógrafo en París por los hermanos Lumière, Luis (químico e industrial) y August (biólogo e industrial) quien construyó la primera máquina…capaz de proyectar 16 imágenes por segundo, que fue patentada en 1895.‖ (Diccionario Enciclopédico Nuevo Espasa 2000).

Como podemos apreciar, *el cinematógrafo es una máquina* proyectora de imágenes en movimiento que dista mucho de ser el Cine. No estamos hablando de cómo llevar las imágenes a una pantalla, el invento técnico, mecánico, material, sino que la motivación profunda, espiritual del futuro cine. Rudolf Steiner dijo por ahí que *"Lo que una generación piensa, la segunda lo siente y la tercera lo hace".* Wagner *decreta* el Cine con su llamado a la Obra de Arte Total y lo que profetizó, porque lo andaba buscando, es justamente el Cine - esa especie de —*creación residual"* de la obra wagneriana, ya que en mi opinión, *ubicado en el centro*, entre la Opera y el Cine, el Drama Musical es más que el Cine, por eso lo crea - del cual Wagner es el genuino y verdadero creador: La Obra de Arte Total, La Obra de Arte del Porvenir, El *Séptimo* Arte.

—El estado en que me encontraba al escribir mis teorías sobre **Opera y Drama**, y que proporcionaba a mi cerebro una molestia extrañamente dolorosa, era un estado anormal en el que no quisiera recaer, pues solo de pensarlo me estremezco.

Repito que era un estado anormal. En efecto, aquello que la concepción y producción artística me habían demostrado perfectamente, conduciéndome a la

más inmediata certeza, deseaba yo tratarlo como un problema teórico, sintiéndome impulsado a ello para alcanzar la claridad de una solución racional, lo que me obligaba a entregarme a la reflexión abstracta. Ahora bien; ¿habrá algo más anómalo, más penoso para una naturaleza de artista, que este procedimiento de gestación intelectual, tan opuesto a aquel con el cual está familiarizado? Es evidente que el artista no puede entregarse a él con la calma y sangre fría necesarias que son la característica del teórico profesional; por el contrario, se ve impulsado por una impaciencia apasionada que le impide consagrar al cuidado del estilo el tiempo necesario: esta concepción, que implica la imagen completa de su objeto, quisiera abarcarla por completo en cada proposición: la duda en que se encuentra respecto a su acierto le obliga a repetir una y otra vez la misma tentativa y termina por dejarse llevar de una especie de cólera irritante, estado de ánimo del que debe precaverse todo teórico. El artista comprende sus enojosas consecuencias, y este sentimiento viene a aumentar su turbación. En este estado, se apresura a terminar su obra, entristeciéndose al pensar que no será comprendido posteriormente más que por aquel que compartió con él la intuición artística.

Aquel estado mío tenía algo de lucha convulsiva; trataba de expresar teóricamente lo que el antagonismo de mis tendencias con las de nuestras instituciones artísticas (particularmente en las referentes a los teatros de ópera) no me permitía exponer con la claridad obligada por la convicción, con la ejecución inmediata de una obra de arte. Me aguijoneaba el deseo de sustraerme a estas angustias y volver al ejercicio normal de mis facultades artísticas.

Esbocé y realicé un plan dramático de tan vastas proporciones, que, obediente sólo a las exigencias de mi sujeto, renuncié de antemano para siempre a toda posibilidad de introducir mi obra tal como era en nuestro repertorio de ópera. Se necesitaba hallar circunstancias extraordinarias para que aquel drama musical, que abrazaba una tetralogía completa, pudiera ser ejecutado en público. La posibilidad ideal que yo me imaginaba y que me apartaba en absoluto de toda idea respecto a teatro de ópera, lisonjeó mi imaginación y exaltó a un extremo tal mis facultades, que, dejando de lado a todas las quimeras teóricas, pude abandonarme sin reserva a mi propia naturaleza y entregarme, como remedio eficaz de los crueles sufrimientos experimentados, a una producción ininterrumpida ya en lo sucesivo. La obra en cuestión llevó por título **El anillo del Nibelungos**.‖ Ricardo Wagner, "El Anillo del Nibelungo‖.

Ondinas que cantan bajo el agua y dioses que caminan sobre el arco iris, un enano se transforma en sapo, un gigante en dragón y un hombre en otro hombre, ángeles cabalgan por el espacio y una bella durmiente espera el beso que la despierte, un incendio expande su fuego y abraza un castillo en el cielo mientras las aguas se desbordan inundándolo todo. ¿Qué es todo esto? Al igual como Darwin nunca dijo que descendíamos del mono sino que teníamos raíz común, el Cine adquiere carta de ciudadanía a partir de la revolución wagneriana que se bifurca en dos instancias legítimas y diferentes. Decíamos que Wagner lleva al máximo de posibilidades a

la Opera y la agota, pero en alguna medida también hace lo mismo con su nueva creación, el Drama Musical, llevándolo incluso más allá de los límites del sentido común, abriendo totalmente las puertas a una tercera instancia que ya no pueden ser ni la Opera ni el Drama Musical y que será el Cine. En efecto, como nos cuenta Walter Panofsky en ―La Apoteosis del Festival‖: ―Cualesquiera hayan sido las concepciones de Wagner en materia de Festival, la idea de lograr representaciones modelo han desempeñado en ellas, en todo caso, un papel capital. En efecto, no parecía que el teatro del Festival hubiera sido creado para el Wagner músico, sino para el Wagner director de escena. Wagner había dado, para la representación del Anillo indicaciones escénicas que superaban de lejos las posibilidades del teatro de entonces. Se trataba de visiones grandiosas imaginadas por un genio que ignoraba la realidad. Basta leer palabra por palabra las indicaciones para el tercer acto de La Walkyria, para darse cuenta de que, ni en esa época ni en la actualidad, un escenario está capacitado para que se realicen.

Había tomado conciencia de que para representar su obra tal como él la había concebido, no bastaba colocar en escena a algunas adolescentes con casco, armadas con una lanza y montadas sobre caballos de madera movibles, a los que se accionaría para dar la impresión de una cabalgata que se desarrollara en el último plano. Se da cuenta también de que hasta la ingeniosa mecánica imaginada para las Hijas del Rin no traducía mas que imperfectamente las visiones de su imaginación. Así fue acumulándose en su corazón la cólera contra la insuficiencia de posibilidades para la puesta en escena. Durante los ensayos de Parsifal esta cólera se expresará en forma tragicómica con un suspiro que Cósima ha anotado fielmente y que inspirará las futuras puestas en escena de Wieland y de Wolfgang Wagner. ―¡Ay - había suspirado el maestro -, lo que más me horroriza son los trajes y el maquillaje! Cuando pienso en todos esos personajes, por ejemplo Kundry, deben estar pintarrajeados, no puedo dejar de pensar en esas horribles cabezas de artistas, y después de haber creado la orquesta invisible, querría poder inventar el teatro invisible.‖

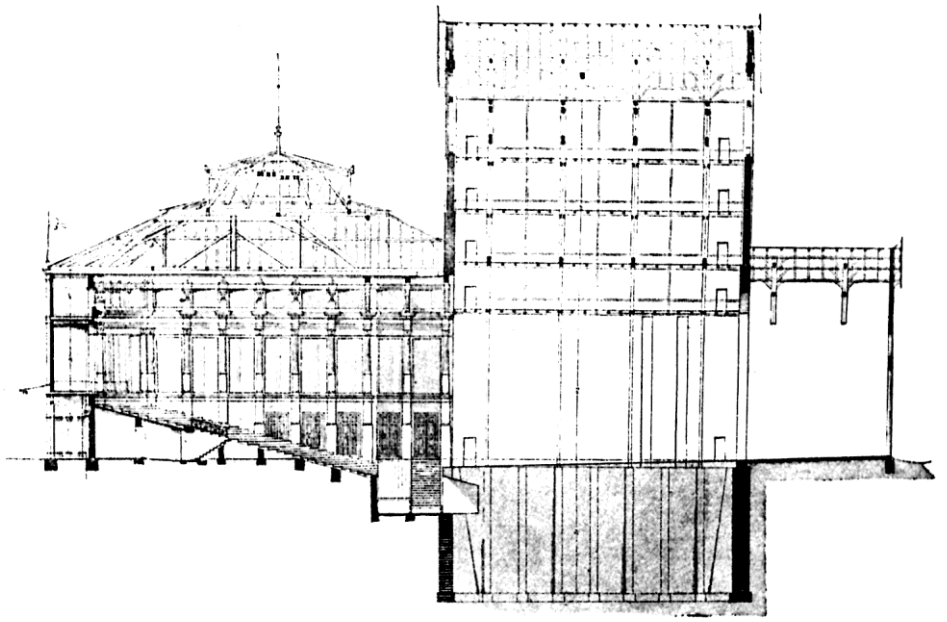
La posteridad no ha conocido esta profesión de fe, que equivale a una toma de conciencia desesperada. Del mismo modo, las amargas cartas dirigidas al rey Luis ll de Baviera, en las que Wagner se queja de los pintores de decorados de su época, han permanecido largo tiempo ignoradas. Durante muchas décadas se hizo oídos sordos a las palabras de Wagner que preconizaban que los decorados no debían ser más que ―el fondo mudo que contribuya a crear el ambiente de una situación esencialmente dramática ―. De ahí surgieron la gloria, la grandeza y la tragedia de los Festivales de Bayreuth después de la muerte de Wagner ―.

―En realidad Wagner aspiraba, indiscutiblemente, a una liberación de la forma escénica más allá del cuadro tradicional. La escena debía mostrar ―los actos hechos visibles de la música ―, es decir, una imagen visionaria, no realista, de la acción descripta y sostenida por la música. Después de la primera representación en Bayreuth del Anillo, Wagner reconoció con seguridad que existía un abismo entre su

deseo y su realización…..La primera iluminación del escenario de Bayreuth estaba alimentada a gas…‖

De un espantoso y grotescamente mal intencionado ―especial‖ sobre Wagner (Great Composers: Wagner, a BBC/NVC ARTS/Thirteen /WNET Co-production), llevado al aire por el canal People and Art, que para mí he subtitulado ―*Wagner a la orden*‖, de un bajísimo nivel y pura charlatanería, en la que un alto porcentaje de los entrevistados son simplemente patanes *obvios y transparentes* en sus ―apreciaciones‖ en contra de Wagner, escuchamos lo siguiente: ―El Teatro de los Festivales de Bayreuth, creado por Wagner, es el primer Teatro de Ópera, del siglo XIX, diseñado para que el público venga, no a mirarse entre sí, sino a mirar el escenario y solamente el escenario…..Es un anfiteatro cuya inspiración básica se remonta a los griegos. La orquesta y el director están ocultos de la vista del público. Cuando se bajaban las luces del Teatro, el Auditorio quedaba tan obscuro que nadie sabía cuándo empezaría la música. Un Auditorio obscurecido y un Escenario iluminado obligaban al público de Wagner a concentrarse en las imágenes de sus dramas musicales. La orquesta invisible proporcionaba un marco sonoro a estas imágenes. El concepto de la Obra de Arte Total de Wagner, anticipaba la idea del Cine……Max Stainer, quien escribió la música de King Kong decía que Wagner inventó la música para Cine y basaba su propio estilo en Wagner. De hecho algunas personas han dicho que las partituras de Max Stainer, particularmente King Kong son conciertos con cuadros y esa es una forma de entender a Wagner……Lo más importante es el acompañamiento sinfónico y un espectáculo grandioso, de ese modo creo que Wagner se anticipó al Cine……Para disfrutar totalmente el Anillo tenemos que disfrutar de los efectos especiales. Son parte de él, es parte de su intención. Tenemos el incendio más grande nunca visto en ningún escenario, 230.000 unidades BTU de calor propano que podía mantenerse 3 o 4 minuto cada vez‖ (Habla el jefe de bomberos): ―Siempre tenemos bomberos en escena durante los efectos especiales; la mayoría de las veces no les gustan los trabajos que les doy; este es uno de los pocos trabajos de donde regresan pidiendo más y, al parecer, son ahora todos fans de Wagner ―.

Basémonos en estos mismos asertos para aclararlos: efectivamente el Teatro de Bayreuth fue creado por Wagner, diseñado según sus instrucciones por su amigo y compañero de barricadas el arquitecto Gottfried Semper, para acoger los planteamientos estéticos de lo que Wagner denominó *Gesamtkunswerk*, *"conjunción plena de verbo, música, decoración, con sus componentes pictóricos y arquitectónicos de una obra única bajo la mirada creadora del artista".* Arte supremo por re-unir manifestaciones intelectivas, anímicas y volitivas de la creación artística en una síntesis u Obra de Arte Total, para lo cual Wagner necesitaba el espacio escénico diseñado a la medida de sus postulados. Sus trabajos teóricos relativos al Teatro y a la Música como *Opera y Drama* (libro de cabecera de Richard Strauss*), La Poesía y la Música en el Drama del Futuro, Proyecto de Organización de un Teatro Alemán en el Reino de Sajonia, La Obra de Arte en el Porvenir, El Arte*



Plano de arquitectura: corte de la sala, foso de la orquesta y escenario.

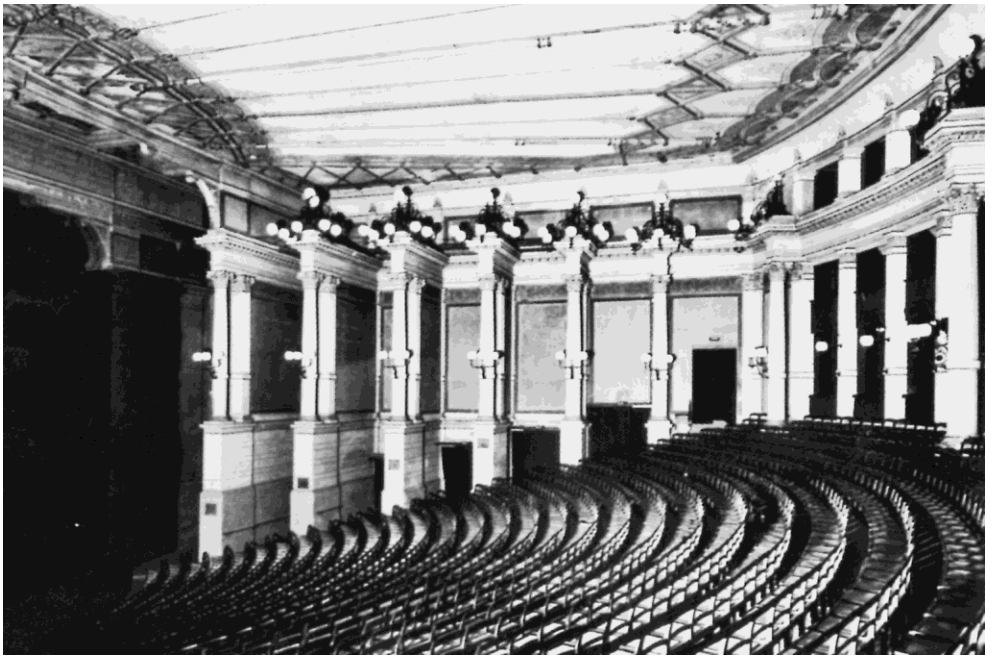


Foto de la sala. Teatro de los Festivales de Bayreuth

y la Revolución, El Arte y el Clima, Un Teatro en Zúrich, La Música del Porvenir, Actores y cantores, Carta Acerca de la Profesión Teatral, Sobre el inconveniente del Término "Drama Musical", El "Festspielhaus" Escénico de Bayreuth, Proyecto Relativo a la Escuela Dramática del Bayreuth Moderno, El Público en el Tiempo y el Espacio, Sobre la Aplicación de la Música al Drama, Religión y Arte, entre otros, y sus obras dramáticas, en especial La Tetralogía ―El Anillo de los Nibelungos‖ con sus aproximadamente quince horas de duración, su temática y su música, transforman su obra en la piedra de fundamento del arte que genera el concepto de Cine; el puntapié inicial que da comienzo al juego del Séptimo Arte, del cual es imposible no visualizar su espíritu, especialmente claro y nítido cuando experimentamos sagas como ―La Guerra de las Galaxias‖ o ―El Señor de los Anillos‖. En esto del Cine, a Wagner le ha sucedido lo que al italiano Antonio Santi Giuseppe Meucci (con un caso muy similar al de su compatriota el físico matemático Majorana, oriundo de Sicilia - un monstruo de genialidad para el físico francés Etienne Klein - adelantado en medio siglo a los descubrimientos físicos contemporáneos) quién inventó el teléfono cuando Alexander Graham Bell tenía solo dos años, siendo reconocido solo el 11 de Junio del año 2002, por resolución Nº 269 del Congreso de los EEUU, como su verdadero y legítimo creador. Al igual que ha sucedido con el tardío reconocimiento a Antonio Meucci, que a todo esto murió desconocido y en la miseria por no saber inglés ni tener dinero para pagar patentes, falta que se reconozca a Wagner como el legítimo y verdadero creador del Cine.

Wagner; que en su arte integral reúne color, volumen, espacio, sonido, ritmo, verbo, e imagen - el drama musical y el cine - con sus predicciones fundamentalmente en *"La Poesía y la Música en el Drama del Futuro"* y *"La Obra de Arte en el Porvenir",* también estructura razones de tipo material, como la creación de lo que hoy conocemos como ―efectos especiales‖ (entre otras la hoy tan requerida bruma escénica) y fundamentalmente, la concepción del Edificio que acogerá la representación, con el oscurecimiento de la sala, la ausencia de pasillos, la creación de butacas, etc., es decir, prácticamente lo que conocemos hoy como salas de Cine en todo el mundo. Y es que Wagner, sin ser arquitecto, tenía claro lo que quería e ideó - basándose en el anfiteatro griego- el teatro arquetipo, en donde estudió el ángulo de visión de los espectadores ideal para la captación de la escena, en que ninguno de ellos quedara afectado en relación a otro; la acústica ideal, conformando la fuente de sonido, el foso de la orquesta, bajo el escenario, en situación descendente , haciendo de ella una especie de caja de resonancia para la obtención óptima de las sonoridades; un gran escenario en el ancho, el largo y el alto, de manera de acoger con holgura la representación que se requiera en esa especie de cuarta dimensión, la *profundidad*, que en la magia del Cine llega a lo inaudito al ser solo una proyección en una pantalla plana, el colmo del escenario.

El Cine permitirá, además del uso obligado del leitmotiv en la música y el leitmotiv en la imagen (como piedras angulares del cine), al tener la capacidad de

reiterar imágenes pasadas tanto como el poder de presentar imágenes futuras, hacer lo que hacía Wagner en sus obras maestras. Para poner un ejemplo, en la película *"La Maldición del Anillo"* del director Udi Edel (y la producción de Volker Enger, con Benno Fürmann como Sigfrido, Kristanna Loken como Brunilda y Alicia Witt como Crimilda), éste hecha mano al recurso más usado del cine - justamente el aporte wagneriano del leitmotiv - en donde, como un ejemplo entre muchos, ante el hecho de que Sigfrido se enfrenta a los gemelos sajones, se descarga en él la memoria emotiva por medio de chispazos de imágenes de cuando muy niño presencia el asesinato de su padre, y los reconoce como sus autores; conozca a los asesinos y se reconozca él mismo como el hijo del rey, ya no Eric sino que Sigfrido. Se trata del llamado ―flashback‖ o ―analepsia‖ en el cine (diferente al ―racconto‖, menos intempestivo, más pausado, relatado, o ralentado que el flashback). Las imágenes hacen aquí uno de los papeles que cumple el leitmotiv, presentando sin palabras un hecho definitorio para la acción, ahorrando infinidad de explicaciones a propósito.

En el cine, el leitmotiv musical wagneriano, a todo nivel, se transforma en el hilo conductor, más aún, en la trama estructural de la cinta cinematográfica toda - es cuestión de imaginarse una película con las imágenes y la banda sonora, excluyendo la banda musical, para darnos cuenta que, sin ella, todo se transformaría en una desabrida representación - **(13)** cuestión válida para todo tipo de cine, incluyendo los ―dibujos animados‖ que recurren reiteradamente a temas musicales de Wagner (aunque también Rossini) como los más requeridos**.** No me equivoco al mencionar que el trozo musical ―La Cabalgata de las Valkirias‖ se lleva el primer lugar entre los más usados en radio, cine y televisión, para cualquier fin, por cualquier motivo, incluyendo a nuestro Alejandro Jodorowsky en su película ―El Ladrón del Arcoíris‖ (The Rainbow Thief, 1990) con las actuaciones de Omar Sharif, Peter O´Toole y Christopher Lee, este último haciendo sonar los platillos, marcando el ritmo de la ―cabalgata‖ mientras recorre su mansión en un carro móvil, muriendo posteriormente de excitación en su cama, rodeado de las ocho ―valkirias‖ en colalés. Uno de los más recientes, del Supermercado Fleggaard, de la empresa danesa ―Costco‖, considerado ―el mejor comercial de todos los tiempos‖, usa 100 mujeres paracaidistas semidesnudas que, mientras descienden, escriben con su formación en el cielo la frase ―Lava Vajillas Siemmens a solo $267‖ (…Sin comentario). El ataque a una aldea, en la película Apocalipsis Now es con música de la Cabalgata de las Valkirias. También Fellini hace moverse a las mujeres con el látigo (¿reminiscencia nietzscheana?) en las manos de Marcelo Mastroianni al son de la misma música. Todo esto no demuestra nada, es artificioso, gratuito, recurso fácil y falso por no compadecerse con la escena wagneriana en realidad, en profundidad, en verdad. La Cabalgata de las Valkirias se refiere totalmente a otra cosa. Se ha echado mano a este trozo musical de Wagner hasta para confeccionar una escena con taxis recorriendo la ciudad de New York o acompañando la genial estampida de ―buenos y malos‖ en la fantasía, animada y colorida, de dibujos animados ―Rango‖, ambientada en el oeste

norteamericano, con la lagartija sheriff como personaje principal. Quienes lo usan lo hacen obnubilados por el poder del sonido de Wagner y de este episodio musical en particular.

No deja de ser sintomático, a propósito de lo comentado en capítulos anteriores, que -como dato anecdótico - India y EEUU sean los dos principales productores de cine del mundo, siendo India la primera, doblando en producción cinematográfica a EEUU. Hollywood en Los Ángeles y el imaginario ―Bollywood‖ en Bombay, actual Mumbai.

Otro comentario anecdótico: hace algunos años atrás leí en un periódico que se habían reunido ―los mejores‖ cineastas del mundo para elegir las diez ―mejores‖ películas de toda la historia del cine y quedó en primer lugar ―El Ciudadano Kane‖ (1941) de Orson Welles, norteamericana, y en segundo lugar ―Pather Panchali‖ (1955) de Shatyajit Ray, India. ¿Los extremos se tocan?

Podemos constatar que ya entrado este nuevo siglo, la técnica en el cine está en condiciones de hacerle honor, por contrarios, a esa verdad que dice: *"La realidad supera a la imaginación*‖ (efectivamente, porque tendríamos que superar la imaginación de Dios que es la realidad). Vemos que ya es difícil encontrar algo que el cine no pueda hacer en cuanto a imagen, movimiento y sonido. Una vez más la trinidad que inunda el universo, trinidad que podemos ilustrar con el ejemplo del rayo que, como tal, no es fenómeno aislado sino que trino: el rayo, pero también el trueno y el relámpago. El rayo, magnífico fenómeno de la naturaleza, tan real como el relámpago, resplandor que ilumina la bóveda celeste de lado a lado, y el trueno, latigazo que rasga las nubes y desata la tempestad. No los podemos separar. Así, de trinidad en trinidad hasta la Santísima Trinidad… Hermosa reflexión la de San Agustín en sus palabras*: "La Belleza es el Resplandor de la Verdad".*

En su ―Estética del Cine‖, Henri Agel expone lo siguiente*:* ―El artículo de J. Bourgeois brinda el interés suplementario de trazar un juicio breve de la historia de la música dramática en el Cine donde Wagner podría ser su lejano antecesor‖ …‖Abel Gance dijo que el Cine era la música de la luz… y escribió el texto profético: Llegó el tiempo de la imagen…Todas las leyendas, toda la mitología y todos los mitos, todos los fundadores de religiones y las propias religiones, todas las grandes figuras de la Historia, todos los reflejos objetivos de las imaginaciones de los pueblos desde hace milenios, todos, todos esperan su resurrección luminosa y los héroes se atropellan a nuestras puertas para entrar. Toda la vida del sueño y todo sueño de la vida están listos a acudir sobre la película sensible,…¡Llegó el tiempo de la imagen! ¿Explicar? ¿Comentar? ¿De qué sirve? ¡Algunos marchamos sobre caballos de nubes y cuando luchamos es contra una realidad para obligarla a volverse sueño! La varita mágica existe en toda cámara filmadora y el ojo de Merlín el Encantador se transformó en el objetivo. ¡Llegó el tiempo de la imagen!...¿Un gran film? Música, por el cristal de las almas que se chocan o se buscan, por la armonía de los cambios visuales, por la calidad misma de los silencios; pintura y escultura por la composición; arquitectura por la construcción y el ordenamiento; poesía por

las ráfagas de sueños que vuelan en el alma de los seres y de las cosas, y danza por el ritmo interior que se comunica al alma y que la hace abandonarnos y mezclarse con los actores del drama. Todo llega. ¿Un gran film? ¡Evangelio del mañana! ¡Puente de sueño, tendido de una época a la otra! ¡Arte de alquimista: gran obra para los ojos! ¡Llegó el tiempo de la imagen!...‖ Se trata del texto de un cineasta del siglo XX de un violento sabor wagneriano.

En resumen, Wagner no solo es el legítimo creador del cine por ser quien hizo todo lo necesario para que ―aquello‖ naciera, decretándolo anímica y espiritualmente, sino porque también creó la futura sala de cine físicamente, materialmente. Como interesantísimo paréntesis, además hace lo mismo con su Villa Wahnfried, arquetipo y predecesora de todas las ―Artist-Villa ―, o Casa Quinta de Artista, o Casa de Campo de Artista, o Chalé de Artista, o como se les llama de diferentes maneras en todo el mundo. Como nos cuenta el Dr. Manfred Eger en ―The Richard Wagner Fundation, Bayreuth‖*:* ―La casa misma es considerada por historiadores del arte como - ―Característicamente representativa de una elaborada arquitectura de Villa en donde la eminente estatura intelectual de sus dueños se combina y se impregna del superior gusto de la clase media de hoy‖ - de acuerdo con Heinrich Habel, quien se ocupa especialmente de las Villas de Artista, las Casas de Artistas del siglo diecinueve, y que establece ―que esta Casa Wahnfried juega el no despreciable rol de ser predecesor y modelo para el desarrollo de este género arquitectónico‖. Debemos hacer mención aquí que fue el mismo Wagner quien diseñó el plano básico de la casa. La fascinante, chispeante personalidad de Wagner, hizo de esta casa un punto focal de la vida social de la Alemania de su tiempo. Tanto la nobleza como la grandeza de la vida intelectual y cultural y también la prominencia de la vida económica y política la visitaron (Habel). El nombre ―Casa Wahnfried‖ llegó a ser sinónimo de toda la familia. En 1945 gran parte de la casa fue destruida por una bomba.*"*

En la actualidad, la casa Wahnfried, posee otro destino y, como nos comenta Alfonso Calderón en ―Bayreuth, Wagner y lo demás‖: ―…Por allí, en un edificio antiguo, pero severo y perfecto, se encuentra una atracción de la ciudad de Bayreuth: el Museo Wagner. Si se logra una autorización especial podrá admirarse la partitura original, manuscrita, de ―Tristán e Isolda‖, y el enorme ―Diario‖ de Cósima, escrito desde su infancia hasta los días finales. Una letra clara que se torna dolorosa y algo patética en los días posteriores a la muerte de Wagner.

―…En el fondo del parque, la tumba de Wagner y de Cósima. Está situada en medio de los árboles y parece ser un símbolo de paz, de buena voluntad, de equilibrio entre los hombres y el mundo real. Todo recuerda al maestro. La farmacia que está enfrente de mi hotel deja leer en la enseña: Parsifal Apotheke. A modo de cruzado, uno se encamina finalmente al Fiestpielhaus, el teatro en donde Wagner dirigió sus obras y en donde suelen reunirse en la temporada todos los melómanos del mundo. El guía toca un platillo y el golpe levísimo deja que viaje el sonido en medio de nosotros…‖

Wagner, requerido por las circunstancias, se transforma en importante arquitecto, demostrando y corroborando a cada paso ser un genio universal. Y lo tenía

claro cuando lo dijo en carta a Franz Liszt: ―Según lo que mis pasiones demanden de mí, es en lo que me convierto, músico, poeta, director, autor, conferencista o cualquier otra cosa‖.

―Resulta imposible…contar los esfuerzos…para lograr la realización de su proyecto: baste recordar que Wagner se improvisó arquitecto, utilero, decorador, para estimular a todos cuantos trabajaban en la construcción de su teatro; aún antes de que estuviera terminado, se hizo empresario para reunir artistas; director de canto, para enseñarles sus papeles, a la espera del momento en que debían comenzar los ensayos en la escena, para mimarles tal o cual entrada, tal o cual movimiento. Al reconstruir esta actividad incesante y múltiple, uno se pregunta de dónde sacaba el tiempo necesario para trabajar en la partitura de El Crepúsculo de los Dioses…‖ Jean Mistler, ―La Muerte en Venecia‖.

Como se afirma en el volumen Vl de‖El mundo de la Opera‖ de ediciones Tiempo S.A.: ―Las drásticas medidas utilizadas por Wagner para trasladar el centro de atención del público…al escenario, pueden parecer lógicas y hasta tópicas para un espectador actual, pero en su momento fueron revolucionarias. Hasta entonces, los teatros eran básicamente foros destinados al exhibicionismo del público, y lo normal era que las representaciones sirviesen de fondo a los paseos, saludos, charlas y otras actividades sociales de los espectadores. Wagner cortó de cuajo con estas malas costumbres: oscurecimiento de la sala fuera de los entreactos, patio de plateas sin pasillos para evitar la circulación, supresión de palcos, diseño de butacas, etc. En menos de diez años, esta concepción ascética y espartana del espectáculo había ganado terreno en toda Europa, y benefició el prestigio y la seriedad de los espectáculos no solo operísticos sino del teatro en general.

Por lo que hace a los aportes específicamente técnicos, Wagner ideó también algunos trucos de iluminación - dentro de los limitados recursos de su época - *(recordemos que recién en 1888 Bayreuth contó con instalación de iluminación eléctrica)* e hizo instalar una cortina de vapor detrás del arco del proscenio y frente al escenario, que producía brumas y nieblas muy oportunas para sus temas, sobre todo en el ciclo del Anillo. Pero lo más importante en este plano fue la absoluta desaparición de la orquesta de la visión del público, ya que dispuso instalarla debajo del escenario, donde se la oía perfectamente pero no
distraía para nada de la contemplación del espectáculo, al mismo tiempo que favorecía la labor de los cantantes, que podían llenar con más facilidad la sala al no tener que atravesar el plano sonoro de la orquesta ―.

Jean Mistler, en ―Muerte en Venecia‖ comenta que Wagner…‖Reaccionó contra la rutina general adoptada en la construcción de salas de teatro, renunciando a las hileras de palcos superpuestos, (*y yo agregaría, laterales con respecto al escenario y por lo tanto con pésima visibilidad y mala postura del espectador. Nota del autor)* para volver al anfiteatro antiguo con gradas concéntricas en pendiente uniforme. Obedecía a la vez a razones políticas (no más castas sociales) y a la

consideración de las ventajas ópticas de esta disposición.

La innovación más importante del nuevo teatro de Bayreuth residía en la orquesta, invisible en su profundo foso y semicubierta por dos manteletes de madera. Esta disposición técnica aporta ventajas universalmente reconocidas por la acústica: los sonidos de los instrumentos surgen maravillosamente fundidos y ni siquiera los plenos de la orquesta molestan a las voces. Representa también un gran progreso óptico: la luz que ilumina los atriles de los músicos no se difunden ya por el escenario, donde todos los efectos de claroscuro resultan, en consecuencia, posibles. Finalmente, la sala quedará sumida en la obscuridad: ―como los loros – bromeaba Wagner – el público se callará si se le apaga la luz‖.

En ―El Teatro, Enciclopedia del Arte Escénico‖, de la Editorial Noguer S.A., leemos: ―El público contempla un espectáculo en cuyo desarrollo no tiene intervención. Extremadas las cosas, se llega al Cine, pero, paradójicamente su precedente formal será el Teatro de Wagner en Bayreuth. Aunque sea Teatro, se reduce el papel del público al puramente pasivo que desempeña en el Cine. Su carácter principal será, por consiguiente, la separación completa entre escenario y sala. La embocadura debe ser el marco de un cuadro, y ningún espectador debe estar demasiado cerca de ella, por lo mismo que es necesario alejarse de un cuadro para verlo bien. La paradoja de Ricardo Wagner - dedicado a inspirador de arquitectos – consiste en haber sido él quien inventó este tipo de edificio al tratar de sustituir la función social que cumplía hasta entonces el teatro, por un ejercicio de contemplación mística pasiva. Su teatro de Bayreuth (1872) es un organismo completo dedicado a este fin en su conjunto y en cada una de sus partes. La sala, capaz para 1544 espectadores, consiste en un graderío y once palcos. Está compuesta con gran unidad, en contra de la diversidad, organizada jerárquicamente, que caracterizaba los teatros de su tiempo y los anteriores. Es para una sola clase de espectadores. A éstos se los separa completamente de la escena, para evitar toda interacción entre público y actores, en contra de la tradición antigua. El profundo foso de la orquesta hará más patente esta separación‖. Y sigamos con Louis Aubert y Marcel Landowski en su libro ―La Orquesta‖:‖…o más bien debajo de la escena. La innovación de Bayreuth…consiste en esto: los espectadores solo ven la escena; los instrumentistas se ocultan en un foso, que se extiende debajo del proscenio y que cubre, para la sala, hasta la cabeza del director de la orquesta. Esta disposición, completamente revolucionaria, ofrece un interés particular: tamiza la dureza eventual de los instrumentos mas alejados, a los cuales permite un ataque mas franco; se trata, en este caso, de la batería y los metales. Conviene, en efecto, detenerse un poco en los metales wagnerianos:
…con el Oro de Rin Wagner descubre la necesidad de que intervengan algunos instrumentos nuevos. Se fabrican cuatro conforme a sus indicaciones: tubas tenores en si bemol, tubas bajas en fa, tubas contrabajo y una extraña trompeta baja. (En esta faceta de Wagner como creador de nuevos instrumentos musicales habría que agregar también *"los grandes timbales que imitan las campanas de Montsalvat*

que Wagner encargó a Londres, que no se apresuró a expedirlos, de tal modo que, parodiando a Shakespeare telegrafió el 12 de Julio de 1882 "¡Mi reino, mi reino por un timbal en do, diapasón normal!" Nota del autor). Esta última ofrecerá, por otra parte, singulares dificultades al constructor; y hoy se la reemplaza generalmente por una trompeta en do, provista de una embocadura de trombón, mientras que las tubas precitadas ceden el lugar a los saxhorns. El interés de esta innovación, que no fue ideada para ―reforzar el estrépito‖, como lo han pretendido los detractores de Wagner, se concibe exactamente si se la asocia a la idea de la orquesta ―enterrada‖: el incremento de los metales y la mayor variedad de sus timbres confieren al conjunto una riqueza y un calor que no tienen nada de aplastante…siempre que se adopte la disposición del autor. Pero este acrecentamiento de los metales debía también servir, en el espíritu del compositor, para variar aún más los efectos de una orquesta a la cual él exige lo que nadie había osado hasta entonces. Wagner ha explicado ampliamente este aspecto. La función de la orquesta en el drama musical, en efecto, es un poco la del coro antiguo: expresa aquello que los protagonistas no pueden decir y, también, lo que la palabra no logra expresar. No basta que comente los gestos de los personajes: debe también revelarnos sus pensamientos secretos, sus resentimientos y sus temores. Al comenzar este estudio puntualizamos el papel – increíblemente reducido – que desempeñaba el aulós, ―orquesta de un instrumento‖ en la tragedia griega. He aquí que con un músico prodigioso el aulós se ha multiplicado, se ha fundido con el coro, ahora instrumental, permitiendo la realización de uno de los espectáculos más admirables que el hombre pueda soñar, y con el cual, acaso, también haya soñado durante más tiempo ―.

En su libro ―La Poesía y la Música en el Drama del Futuro‖ Wagner escribe*:* ―El coro de la tragedia griega ha depositado en la orquesta moderna la importancia, imprescindible desde el punto de vista emocional, que tenía para el drama. Es únicamente aquí donde se desarrolla, libre de toda opresión, hasta llegar a una manifestación de multiplicidad inmensa. Con esto se traslada su apariencia humana real e individual de la ―orquesta‖ al escenario, para que pueda desplegar el germen de su individualidad humana, tal como radicaba en el coro griego, a una culminación máxima y autónoma, siendo un participante del drama mismo que actúa y padece en forma directa.‖ Y en su magnífico ensayo ―Sobre la Determinación de la Ópera‖ (1871) escribe: ―…Lo que aquí se apoderó de ellos con tanta fuerza fue la sensación de que, gracias al efecto de la música, el drama alcanzaba rápidamente la esfera del idealismo, en el cual el detalle más elemental del relato aparecía bajo una luz radiante, afecto y motivo, fundidos en una única expresión inmediata, les hablaban con la más noble emoción. Aquí enmudece toda apetencia de una orientación, pues la idea misma se hacía realidad en presencia de ellos, como la llamada ineludible a un supremo sentir colectivo. Aquí ya no cabía decir: ―El hombre yerra en tanto que persigue algo‖, o: ―La vida no es el supremo bien‖, pues hasta el más íntimo secreto de la sentencia más larga se manifestaba, desnudo, en forma definida y melódica.

Si aquella sentencia decía: ―Esto significa‖, ésta decía a su vez: ―¡Esto es!‖. Aquí el supremo pathos se había convertido en espíritu puro del drama, la imagen de la vida se nos acercaba con simpática autenticidad como si saliera de un venturoso mundo de ensueños…‖

Wagner, consecuentemente con una obra de arte total, integradora y abarcante, se conecta *espiritualmente* - conexión que es fruto único y exclusivo de su genial *intuición artística* - con los *orígenes,* (ya lo dijo el arquitecto catalán Antonio Gaudí: ―*originalidad es volver al origen"*) las máximas potencias culturales del arte escénico y la expresión dramática: las tragedias de Grecia y el teatro de Oriente.

En su principal obra teórica, ―Ópera y Drama‖, Wagner plantea que el drama griego se disolvió en la cultura europea fragmentándose en las distintas artes, tomando a su cargo la labor de volver a reunirlas en la Obra de Arte Total.

En una carta a Berlioz, Wagner le dice lo siguiente: ―Me preguntaba cuáles tendrían que ser las condiciones del arte para que pudiera inspirar al público un respeto inviolable y, con el fin de no aventurarme demasiado en el examen de esta cuestión, fui a buscar mi punto de partida en la Grecia antigua. Allá encontré, ante todo, la obra artística por excelencia, el ―drama‖, en el que la idea, por muy profunda que sea, puede manifestarse con más claridad y en la forma más universalmente inteligible. Con toda razón nos asombramos hoy de que treinta mil griegos hayan podido seguir con sostenido interés, la representación de las tragedias de Esquilo; pero si nos echamos a buscar los medios por los que su obtienen semejantes resultados, encontraremos que éstos comprenden la alianza de todas las artes que se esfuerzan en común para alcanzar el mismo fin, es decir, la producción de la obra artística más perfecta y la única verdadera. Esto fue lo que me condujo al estudio de la relación que tienen entre sí las diversas ramas del arte y, después de haber comprendido la íntima relación entre la ―plástica‖ y la ―mímica‖, examiné la que existe entre la música y la poesía; de este examen surgieron repentinamente claridades que disiparon por completo las tinieblas que hasta entonces me habían inquietado tanto. Reconocí en efecto que, precisamente donde alguna de esas artes llega a límites infranqueables, comenzaba inmediatamente y con la más rigurosa exactitud, la esfera de acción de la otra; reconocí que, en consecuencia, por la íntima unión de estas dos artes, se expresaría con la más satisfactoria claridad lo que no podría expresar cada una de ellas por separado; comprendí que, por el contrario, toda tentativa de expresar por medio de una de estas artes lo que no podría ser expresado más que por las dos juntas, tendría que conducir fatalmente a la oscuridad, a la confusión primero y, en seguida, a la degeneración, a la corrupción de cada arte en particular‖.

Propongo, en este punto, la lectura del ensayo de José de Letamendi Manjarrés (personaje reconocido en su agudeza incluso por el propio Wagner): ―La Aparición de Ricardo Wagner Deducida de la Naturaleza del Arte Teatral‖ (carta-prólogo al libro de su amigo Joaquín Marsillach, quien fuera importante introductor de la obra de Wagner en España) parte de la cual transcribimos a continuación:

—La Aparición de Ricardo Wagner Deducida de la Naturaleza del Arte Teatral‖. (*Extracto).*
José de Letamendi
Madrid 25 *de Noviembre de 1877,*
SR. D. JOAQUIN MARSILLACH.
Barcelona.

—…El anatómico que no es más que anatómico, el músico que no es más que músico, el letrado que no es más que letrado, el pintor que no es más que pintor, no pudiendo resistir la oclusión hermética de la atmósfera intelectual en que se encierran, sucumben como sucumbieran si se les aislase dentro de una campana, asfixiados por sus propias exhalaciones; por falta de renovación del aire respirable. Hipócrates y Miguel Ángel, Galeno y Leonardo de Vinci, Descártes y Napoleón I, etc., etc, valieron lo que todo el mundo sabe por una razón que casi todo el mundo ignora, a saber: porque pusieron la Enciclopedia de su tiempo al servicio de su genio profesional. Al mismo Wagner ya le ves: si no han logrado sus émulos aplastarle, débese á que no es sólo un gran músico, digo mal; débese á que habiendo alimentado su genio con una ilustración de primer orden ha podido resultar un gran músico: y esta misma amplitud de horizonte que le ha permitido intentar su reforma, le ha dado la fuerza necesaria para hacerse invencible. Al saber *no musical* debe, pues, Wagner la salvación de su honra y de su música…‖

—…Atiende: Para juzgar de la legitimidad de propósito de un reformador conviene parar mientes, antes que en la reforma, en la naturaleza y fines de la misma *cosa reformada;* es así, que Wagner no se ha presentado como reformador de la Música en sí, sino de la música teatral; luego lo que importa investigar es ante todo que cosa debe ser el Teatro y, si realmente lo que pretende Wagner representa la diferencia entre lo que la música dramática debe ser y lo que hoy es o, en otros términos, lo que le falta a esta para llegar a la plenitud de su desarrollo, Wagner tiene razón, buena es su idea y digno su nombre de figurar en la Historia como piedra miliaria del progreso teatral.

Del Teatro no se puede decir que es el *Templo de las Artes* sino el *Templo del Arte*. Quédese la primera denominación para los Museos, los Conservatorios y demás sitios, donde las nobles Artes se asocian, se agrupan: en el Teatro las Artes liberales hacen algo más que asociarse; en él se identifican; bien como en el astro solar se resuelven en una sola luz blanca todos los colores del arco iris.

Considerar que en el Teatro lo *pintado* es obra de la Pintura, lo *accionado* de la Mímica, lo *cantado* de la Música, etc., constituye a mi ver un viciosísimo punto de partida para juzgar con acierto, lo propio del teatro en sí, que de Wagner en relación con el teatro: en el teatro lo pintado, lo accionado, lo cantado, etc., son diversos *modos,* formas distintas del Espíritu estético, del Arte único y supremo, el cual recibe allí su culto: y tan cierto es ello, cuanto que esas manifestaciones lejos de presentársenos independientes y definidas, muéstranse, muy al contrario, confundidas y ligadas entre sí, como los colores del espectro, sin línea divisoria que autorice a individualizarlas. Fuera del Teatro, lo sonado es *Música,* como en una

droguería un terrón de bicromato de plomo es un cuerpo*amarillo puro;* todo amarillo y sólo amarillo; en el Teatro, empero, lo que suena es el Arte único y supremo en función o *modo musical*, ligado por todo extremo y fundido con las demás funciones o *modos* del Arte mismo; bien como lo *amarillo* del espectro solar, verdoso por un extremo y anaranjado por el otro, *á fuerza de vivir compenetrado de los demás colores próximos,* apenas si en la zona central muestra un espacio bien caracterizado de *pura amarillez.* Yo no sé si me explico; pero juraría que tú me entiendes, que es lo que importa.

Sólo presentándose en esta fuerza de unidad puede el Arte teatral, el Arte supremo, realizar la gallarda nobleza de su propósito: Moralizar Deleitando; ser un auxiliar de la Divinidad y hacer del Teatro una sucursal del Templo, donde la sensibilidad, ese elemento casi brutal de nuestro ser, pueda ser catequizada, reconciliada con el bien, merced al único móvil que la cautiva y que el templo no debe por su ascetismo esencial brindarle: más breve; merced al *deleite.*

Tal es la altísima idea que del Teatro tengo formada: un templo donde el Arte supremo, uno en su esencia, combina todos los *modos* de que es susceptible, a fin de movernos al bien, cautivando con la hermosura de lo bueno todos los elementos de nuestra naturaleza afectiva.

Alguien podrá objetarme que el Arte en su unidad de esencia y variedad de modos está presente asimismo en el Templo, y que en su seno y de la propia manera influye poderosamente en el hombre; mas a esto replicaré, decapitando el reparo, que niego la residencia del Arte en el Templo. No hay Arte donde no hay hombre y no hay hombre donde reside formalmente Dios. *En el templo todo artefacto es anónimo:* allí queda la obra despareciendo el autor. En puridad estética, faltaría prosaicamente a la verdad quien sostuviese que tal o cual Iglesia es obra o está adornada de obras de tal o cual artista: no es cierto. En el templo esta verdad es una mentira estética, porque allí sólo puede ser verdad la sublime mentira de que todo cuanto se manifiesta (excepto la plegaria, acerca de cuyas relaciones con el Arte habría mucho que decir) es manifestación directa de Dios mismo, y lo que es obra de Dios, bello es, porque no puede dejar de serlo; mas ni por semejas ha podido ser obra del Arte, del propio modo que el más hermoso crepúsculo, si puede ser fecundo motivo para un lienzo de inestimable valía, no es sin embargo, un *cuadro,* no es obra de Arte, precisamente porque es obra del Creador y no de humana criatura.

Y he aquí la diferencia neta entre el Teatro y el Templo este, el Templo, es el lugar donde Dios se manifiesta con toda la hermosura propia de su presencia: el Teatro es el lugar en donde el hombre intenta lograr humanamente por el Arte la moralización de sus semejantes. Poco importa que el asunto sea mitológico: que como en los *Nibelungen* los personajes sean Dioses: en el Teatro los Dioses sólo tienen un valor antropomórfico y consiguientemente antropopático. De ahí que en el Teatro el Arte se presente más rico y variado en manifestaciones estéticas que en el Templo cristiano; puesto que al Culto cristiano no le está bien el deleitar, mientras que al Arte teatral, aunque se inspire en el Cristianismo, con tal que sea bueno el fin y honesto el medio, todo le es patria. Y lo que te voy diciendo es tan cierto, mi

buen Joaquín, que, por poco que en ello te fijes, hallaráste en posesión de un seguro criterio para discernir entre lo conveniente y lo abusivo que hoy se da en la parte estética de las funciones y solemnidades religiosas.

Ya tenemos que el Teatro ni es el Conservatorio ni el Templo y las razones porque no es ninguna de entrambas cosas. Bien se te alcanza que estas ideas no sean las más corrientes, y en ello mismo viene ya entrañada la pertinaz oposición con que debe luchar toda reforma que propenda a elevar el Teatro desde *lo que es* hasta *lo que debe ser*. Y en vano se objetará que de no ser el Conservatorio, ni el Templo los santuarios del Arte único, supremo, no se deduce que sea el Teatro el sitio destinado a este peculiar objeto. Ante este rigorismo lógico, si tanto se me regatea lo razonable, bastará a convertirlo en evidente la simple consideración de la naturaleza del *asunto teatral* en sí mismo. Es el Teatro el lugar, y el lugar único, en donde se representa la *conducta humana rodeada de todos los motivos, así íntimos como exteriores, que en ella influyen*. Allí, pues, se nos ofrece el hombre con todos sus elementos fundidos en la unidad de su persona, (carácter del personaje) y entre todos los *elementos de la naturaleza*, animados é inanimados, propicios y adversos, relacionados con él por un sistema de influencias tal que se funde, a su vez, en la unidad de acción (base del argumento).

Y ahora pregúntese al más fornido y pendenciero sofista: ¿Puede esto ejecutarse por la simple agregación o concurrencia de las diversas Artes liberales, tales y cómo andan por esos mundos de Dios divididas, recortadas como con tijeras, por la sola razón de la conveniencia de su cultivo y la mayor diversidad de resultados a que esa misma independencia se presta? ¿Será cosa de que aceptemos por bueno, natural y estético en el teatro *aquello* de las zarzuelas en que, después de media hora de declamación, sale el tenor diciéndole a la tiple, previos unos golpecitos de *battuta: «Espera, que te lo diré cantando»?*

Si en puridad el espectáculo teatral consiste en el transporte de un héroe a la escena, con todo el *terrón de mundo* necesario (ni más ni menos que como se trasplanta un rosal) a fin de que se vea no sólo lo *que le pasa*, sino *cómo y por quién y por qué* le pasa lo que le pasa, y todo ello tan en su solidarismo, trabazón y unidad naturales, que no hay por donde pasar el filo de un cuchillo entre los dichos, los sentimientos, los gestos y el tono del personaje, la cabaña que le alberga, el traidor que a la sombra le está acechando, la naciente luna que la tramoya dispone para legitimar aquella sombra y convertir el cuerpo del traidor en escultura; el pintado celaje del fondo en que el astro majestuoso asciende y el susurro de una mar en parte vista, en parte oída; si toda esta fusión pretende el Teatro ofrecernos en espectáculo, y nos lo ofrece; ¿en dónde está la divisoria de las Artes puras, independientes, determinadas, libres, si todo lo artístico es en el Teatro fusión, dependencia, indeterminación y obligado enlace? Volviendo al primitivo símil; los resultados artísticos teatrales ¿constituyen simple agrupación, como los colores en la paleta preparada, o compenetración íntima hasta la fusión, como en el lienzo del cuadro? ¿Diremos que en el teatro se presentan las Artes como traídas cada cual de su laboratorio, ni más ni menos que los colores en terrón del escaparate de un

droguero, o como un infinitamente matizado espectro, proyectado en la escena por la dispersión cromática de la luz blanca del Arte único y supremo, descompuesta al través del prisma de las conveniencias del asunto y de su fin moral?

Al llegar a este punto, querido Joaquín, ¿no te parece que ya la figura de Wagner empieza a diseñarse, aunque lejana, en los límites de estos razonamientos, cual allá en los confines del horizonte marítimo se nos ofrece vaga la silueta de un buque? ¡Vaya si se diseña! - Déjale, sin embargo, no te preocupes de él: que como discurramos bien, él solo se irá acercando.

Quedamos, pues, en que por prueba directa resulta ser el Teatro el santuario del Arte único, debiendo admitir, en consecuencia, que los diferentes resultados estéticos de la Escena no constituyen *Artes distintas,* sino Modos Diversos de ese Arte único, a quien, por motivos de solemnidad de lenguaje, apellidé desde un principio Arte Supremo.

La simple clasificación de estos modos, que voy a intentar, pone de manifiesto cuán distintos estos son de las varias Artes a que respectivamente se refieren.

En la escena todo lo sensible se resuelve en Hombre y Naturaleza, lo propio que en el mundo real, de quien la escena es completo trasunto.

Ahora bien: el Arte representa de cada uno de estos dos elementos escénicos las *formas* y la *acción,* es decir; todo lo estéticamente representable. La *forma* de la naturaleza la ejecuta el Arte teatral por su *modo pictórico,* pero de tal manera que llega a suplir el *modo escultórico* en la mayor parte de objetos de competencia de éste, como son estatuas, frisos, mobiliario de segundo término, etc., quedando éste, el *modo escultórico,* reducido al mobiliario en ejercicio o en uso real. Por otra parte la *acción* de la naturaleza la ejecuta el Arte teatral por su *modo* que llamaré *modo metaláctico* (debo inventar, chico, un vocablo técnico, porque lo necesito como tú ves, y no le hay para expresar el resultado artístico de la *tramoya* al servicio de los fenómenos naturales); siendo de notar que por el mismísimo *modo metaláctico* que produce truenos y rayos (pura acción), se proyecta la claridad en dirección y grado convenientes sobre los telones y bastidores, completando el efecto del *modo pictórico* e identificándose, por lo tanto, con él.

Este propio *modo metaláctico,* iluminando o velando, según el caso, al personaje, nos le convierte en una escultura infinitamente variada a favor del *modo mímico;* enlazándose de esta suerte los *modos representativos de la naturaleza* con los *mo*dos *representativos del hombre.*

Estos últimos *modos* del Arte supremo o teatral son ya más interesantes. En primer lugar; en cuanto a la *forma,* el *modo indumentario* da por resultado *escultural* la cubierta inmediata del hombre o vestidura; mientras que el *modo arquitectónico,* confundido y en su mayor parte substituido por el propio *modo pictórico* que al servicio de la naturaleza finge barrancos, mares y praderas, aparenta la *cubierta mediata* del hombre, o vivienda, desde la humilde cabaña, hasta el más suntuoso de los palacios erigidos por la imperial soberbia. Y por lo que dice a la *acción* humana, el *modo mímico,* compenetrándose con el escultórico, el *modo verbal* o lógico con el mímico y el *modo tónico* o musical con

el verbal, completan esa inextricable fusión e intromisión de manifestaciones varias del Arte supremo, ideal y estéticamente único, cuya exclusiva residencia y corte, tribuna y santuario es, como ves tú mismo, el Teatro.

Al llegar a este punto ya no podemos perder tiempo: Wagner se va llegando a más andar; ya toma puerto y es menester que cuando llegue lo encuentre todo dispuesto.

Por de pronto los enemigos del gran reformador no nos cogen de sorpresa. En vano se pretenderá imputar a Wagner la pretensión de reformar la *Música.* Las fugas de Bach y la Jota aragonesa, las Sinfonías de Beethoven y las canciones napolitanas se asociarán a nosotros para reírse de tan superficial calumnia. La Música, Arte definida, libre e independiente, sabe tan bien como tú y yo, que los tiros de Wagner no se dirigen a ella, sino al *modo musical* del Arte en el Teatro.

Pero dejémonos de anticipos; te he prometido sacar del estudio del Teatro mismo la razón de la Reforma wagneriana, y quiero serte fiel a mi promesa. Para ello fáltame contestarme la siguiente pregunta: ¿Qué significa el *modo musical* o tónico y cuáles son sus relaciones con los demás *modos artístico-teatrales?* Para dar con la verdadera respuesta vayámonos un momento a fondo.

Procura sorprender a cualquier hombre, joven o viejo, culto o salvaje, en el ejercicio de la palabra y notarás en su expresión tres cosas: la *idea* pura, el *tono* y el *gesto.* Estas tres cosas son tan inseparables, tan esenciales en el disparo del *verbo* o *logos* humano, como el calor, el fulgor y el estampido lo son en el disparo de una pieza de artillería. *Idea, tono* y *gesto* son los fenómenos integrantes del estallido de nuestra conciencia. Ninguna de estas manifestaciones es bulo, exuberancia, adorno: el hecho es espontáneo, natural y universal y la naturaleza no conoce ni el lujo, ni el adorno ni la pobreza, ni la avaricia, ni nada más que la *economía,* lo justo, lo debido en toda cosa. Por la *idea* damos a *entender* lo que expresamos; por el *tono* y el *gesto* fijamos el valor de lo que decimos, dejamos entrever lo que callamos, logramos revelar lo que sentimos, e intentamos obtener lo que queremos.

Esta riqueza de expresión *afectiva* é *intencional* del tono y el gesto, nacida de la espontaneidad con que brotan y que la palabra, pura convención fonética, no puede en manera alguna ofrecer, permite a estos dos elementos erigirse por sí solos en lenguaje universal, logrando, aún a despecho de su vaguedad, servir a los hombres, por incapacitados que estén de mutua inteligencia lingüística, de medios para realizar los actos de relación más capitales, como, ex. gr., amor, odio, terror, desdén, misericordia, amenaza, caridad, amparo, etc., etc. Muy grande empeño tendría Naturaleza en que, al pronunciar la palabra, no se nos quedase dentro el *cortejo de la idea* cuando vemos que para emitirle nos ha impuesto dos formas, *tono* y *gesto,* acompafratorias del vocablo y no una; de modo que, siendo ambas formas reductibles a movimiento, tenemos, sin embargo, en el tono un movimiento que nos entra por el oído y en el gesto otro movimiento que nos influye por la vista; así que, como no te vuelvas ciego y sordo, quien te quiera persuadir, siempre tendrá por donde escalarte la voluntad; con el tono si eres ciego y con el gesto si eres sordo; sin perjuicio de que conservándosete cabales estos dos excelsos sentidos, te dé el asalto

por entrambas brechas.

Para llegar a hacerse cargo de lo ligado que va a cada *expresión lógica* o verbal su *expresión tónica-mímica* correspondiente, recomiéndote un experimento que, con causar mucha risa, produce no poca instrucción. Es un hecho que el perro distingue fonéticamente la significación de nuestras palabras: pues bien; busca un *perro conocido*; y en tono y gesto de amenaza dile: *«Ven, León, toma un bizcocho»:* verás que escamado huye; o dile en tono y gesto marrullero: *«Ven, León, ven, que te voy de romper las costillas»:* y verás cómo luego se te acerca coleando de puro consentido. Si para este experimento no te satisface un perro, escoge un francés o un ruso; pero pronto echarás de ver que el resultado no es tan limpio y terminante. Al contrario, si lo reiteras con un paisano tuyo, pero así, de *impromptu,* verás cómo su primer movimiento obedece sólo al *tono* y *gesto,* y gracias si en su preocupación luego advierte que la frase que le dirigiste no correspondía por su significado al tono y gesto con que le engañaste.

De todo esto se deduce que, en rigor, a cada *estado de conciencia* corresponde no sólo su palabra, sino también su gesto y su tono, y que por lo mismo, si estas tres cosas establecen la cabal expresión de cada estado de conciencia, claro es que deben en todo caso estar ajustadas a una precisa relación entre sí. (Y andemos listos, Joaquín, porque Wagner se nos viene encima)

Analicemos rápidamente eso de *"cada estado de conciencia",* porque en ello se encierra un capital interés. La palabra que en un momento dado emitimos no constituye el total *contenido* de nuestra conciencia; pues en aquel preciso instante se rebullen en ella mil ideas, sentimientos, recuerdos y deseos más o menos relacionados con el preciso valor de la palabra emitida; de suerte que, así como en el campo de la visión lo que *miramos* no es lo único que *vemos,* ni tan siquiera lo único a que *atendemos,* sino lo único en que fijamos el eje material de la visión; así también lo que *decimos* no es lo único que *pensamos,* ni tan siquiera lo único que en el campo del pensamiento nos *interesa,* sino lo único que disparamos por el cañón material de la boca. De suerte que del Habla podemos afirmar: 1.º que siempre lo que decimos mantiene una relación implícita con algo que callamos; y digo «mantiene» puesto que por más que la palabra salga, la idea dentro queda: 2.º que pudiendo una misma idea ser emitida en dos o más *estados de conciencia* muy diversos, será también muy diverso para cada *estado* el valor implícito de la palabra que expresa aquella misma idea. Así, por ejemplo, en cuatro estados distintos de tu conciencia puedes a quien te preguntare «¿Estarás mañana en casa?» - contestarle - «Sí» - ¡Cuidado si es soso y simple el vocablo! y no obstante, en un primer caso tu contestación será familiar, significando simplemente «*que sí*» - en un segundo será quizás irónica y su valor equivaldrá a *« ¡sí: ya te libraré yo de que me des otro plantón como el de hoy!*» - en un tercero podrá ser enfático y su valor será «*estaré, sí: para demostrarte que no temo tus interpelaciones*» - en otro cuarto caso podrá encubrir dolo y venir a expresar: *«si, estaré; a fin de tenerte apartado de la tuya, mientras mando saquearla»,* etc.,etc. Ya ves, pues, que este *«sí»* no concluiría nunca de sorprendernos cambiando sus relaciones con tu interior, en virtud de haber

cambiado el *contenido de tu conciencia;* aunque siempre diciendo *«sí»;* siempre afirmando.

Mas no acaba todo aquí. Si cuando se dice *«el hilo del discurso»* se habla con cierta propiedad, faltaría gravemente a ella quien dijere *«el hilo del pensamiento».* Nuestra infatigable conciencia es una diestra hiladora que saca incesantemente de su rueca, no un hilo, sino una gruesa madeja de fenómenos morales, y como por nuestra boca no puede salir más que una *hebra* y tal cual *hilaracha* y no tenemos más que una boca, es decir, no poseemos un órgano *panlógico,* a guisa de peine de tejedor, que exhiba y arroje ordenadamente la madeja por entero, resulta que por más que el gesto y el tono permiten traslucir o adivinar las hebras más inmediatamente relacionadas con el *hilo del discurso,* las demás quedan ocultas, y de ahí que *detrás* de la palabra del hombre siempre se proyecte un cierto fondo oscuro, vago, secreto, impenetrable *de lo que quizás calla y guarda en su conciencia.* Tomemos acta de este imponente misterio, pues es posible que el Arte teatral posea elementos estéticos para revelarlo.

En definitiva: 1.º Distintas ideas exigen tono y gesto distintos: 2.º Una misma idea reclama gesto y tono diversos, si es diverso el conjunto de objetos intelectuales, conmemorativos, afectivos é intencionales con quienes se relaciona en nuestro interior y, finalmente, 3.º En cada instante escénico, además de lo que podemos expresar, callar o fingir, queda en nuestra conciencia un gran *remanente irrevelable* en aquel instante mismo, por el lenguaje, ya porque no se puede, ya porque no se debe, ya porque no se quiere revelarlo.

Con toda mi alma siento, estimado Joaquín, haber tiranizado tu atención con estos detalles tan crudos y desabridos; pero era preciso barrer y poner en orden el alojamiento de Wagner mientras llegaba. Ahora ya he logrado mi objeto; ya el gran Maestro está aquí. Recíbele y aposéntale tú, mientras yo me hago cargo de su equipaje.

Wagner vio que la *Mímica o* el gesto artístico, llevada a su esplendor épico, constituía, alianzada con la música, el espectáculo *coreográfico.* Ni sus progresos, ni sus defectos le interesaron bastante. Sonriendo pasó de largo; pero vio que era posible un poema mudo.

Wagner vio que en la *Comedia* la *idea,* el *tono* y el *gesto* cifran todo su punto en el realismo de la vida ordinaria. En ella reconoció el rudimento del espectáculo teatral completo que él barruntaba.

Wagner vio el *Drama* y en él muy levantada ya la *idea* por un *tono* y un *gesto* verdaderamente selectos, y tomó acta de ello.

Wagner vio la *Tragedia* y su interés el valor casi musical del tono declamatorio y la sublimidad clásica de la mímica. Aquí su genio se enardeció.

Wagner dio un paso más: miró la *Ópera,* donde el tono, al par que en el poema coreográfico el *gesto,* rompe cual mongolfiero la amarra que lo sujeta, y raudo sube por los aires de la libertad artística, y, al verle de puro libre esclavo de los vientos, y próximo a perderse, intentó hacerlo otra vez cautivo, a fin de asegurarle una libertad razonable y perenne. El genio del artista-filósofo ardió en esto; en alas de su inmensa capacidad se echó a volar y, cogiendo el cabo roto de la amarra,

lanzóse a gobernar el globo con hercúleo y diestro puño.

Y dijo Wagner: Aquí no hay más Música que el *modo musical* adecuado, ni más modo adecuado que la expresión de la conciencia de los personajes.

Aquí no hay más acción legítima que la epopeya; puesto que sólo ella legitima la conversión del tono verbal en música.

Aquí no hay que emplear el modo musical al servicio mutativo de los fenómenos de la naturaleza: no. Los truenos se remedarán con truenos; con rayos los rayos; la aurora con celajes, y las aguas de los torrentes con reales y verdaderos saltos de agua. La música sólo expresará (y harto tiene que hacer con ello) las emociones que el influjo de esos estados de naturaleza provocan en el espíritu: pues no es lo mismo pretender la ridícula puerilidad de imitar con la orquesta las retozonas nubecillas que matizan la aurora, que expresar el agridulce sentimiento que en el alma despierta ese simultáneo retorno de la alegría de la luz y de la pena del trabajo.

Aquí no hay más música geométrica; esa música que lejos de vivificar la palabra, la desvirtúa; cuando no la mata.

Aquí no hay para qué subordinar la idea a la música independiente: aquí no se habla porque se canta, sino que se canta porque se habla; por necesidad, como siempre; sólo que aquí se canta lo mejor y más poéticamente posible.

Aquí toda repetición y toda acomodación de un motivo al servicio de diversidad de frases debe quedar, en consecuencia, proscrita, como estéticamente intolerable. Y si además es ley del natural hablar, el que una misma frase ofrezca distinto tono según sea su relación con el conjunto del estado interior del personaje, proscrita debe quedar toda *repetición* musical que corresponda a repetición de una *misma* frase en situación de ánimo *distinta.* Sea, pues, el hilo de la frase melodramática, al par que el hilo del recitado *que la engendra,* una serie infinitesimalmente variada de formas y matices; el ideal, en fin, de la recitación espontánea - *«Non bis in ídem»* sea el lema del músico, por ser la ley ineludible del incesante rielar del alma en las inquietas aguas de la conciencia.

Y esto no basta. Con que el actor cante lo que *dice,* dando o no a la idea según su calidad, su intensidad y su entusiasmo o valor intencional, no se ha logrado más que enderezar lo torcido, hacer bien lo que se hacía mal; empero no se ha logrado hacer lo que ni bien ni mal se hacía, como no fuese fortuitamente y con trazas de genial capricho por tal cual maestro en un destello de artística intuición. Aquí hay una Orquesta que se concreta a acompañar. Y ¿qué quiere decir acompañar en el melodrama? ¿Consistirá por ventura esta acción en un mísero complemento armónico? ¿Estamos acaso en el terreno de la Música pura? No: la Orquesta no ha de concretarse a ser *acompañante:* puede ser y debe ser *concomitante,* es decir, no un inferior que guía el canto, sino un compañero esencial, un *alter ego* del canto: no ha de ir al cuidado de la palabra cantada, sino de *complemento* de ella. - Si cada vez que emitimos una frase nos reservamos en el interior un fin de cosas, inexpresadas de hecho y que no se pueden expresar, porque nuestra boca no posee condiciones sinfónicas para arrojar ni manojos de ideas, ni grupos de tonos ¿por qué no ha de ser

la orquesta quién se encargue de *vaciar la conciencia* del personaje ante el público; de suerte que al espectáculo de lo exterior y visible de la acción se añada el de lo íntimo e invisible?

Sirva, pues, la orquesta para expresar el *cortejo de la idea parlada;* transp aréntense a su influjo mágico las situaciones, los pensamientos, los afectos que se encierran en la cabeza y el corazón del actor; déjese que en buen hora la hija mienta ternura y obediencia a su padre, para mejor preparar la fuga con el amante; mas no se le consienta que engañe al público su real sentir, ni que, por dejar que éste lo adivine, a favor del tono y la mímica de la frase, resulte impropio que no lo trasluzca el padre. Si los comediantes aún los de primer orden, viven condenados a eterno *amaneramie nto,* por tener que señalar al público, faltos de orquesta como están, los sentimientos que deben ocultar a su interlocutor, posible es salvar de esta condena a los cantantes por medio de la orquesta facilitándoles la perfecta propiedad de expresión escénica.

Por este modo llegará la orquesta a ser un elemento de carácter armónico moral, que vaya desenvolviendo la incesante y variada *sinfonía de la conciencia,* ora en el monólogo, ora en el diálogo, ora en el polílogo o concertante y coro, en vez de ser, como hasta el presente, un elemento armónico material y arbitrario. En una palabra: así ofrecerá el melodrama, como novedad y sublimidad de expresión, el que mientras un personaje dice lo que habla, la orquesta diga lo que el personaje calla en cada unidad de tiempo de expresión. Desde este punto el melodrama será un espectáculo no sólo *superior en grado a los demás, sino también supremo en categoría.*

Arduo es el propósito, tremendo, casi irrealizable: eso, Joaquín, es de evidencia inmediata. Wagner lo vio, consultó sus fuerzas, sintióselas cabales para el éxito y, dando una mirada en torno suyo, exclamó: ¡Quién no pueda seguirme que se dedique a la *Música!* y emprendió rauda su carrera, alumbrándola con los resplandores de sus propios triunfos.

Tal es, querido Marsillach, en mi pobre concepto, la esencia y la base filosófico-estética de la reforma de Wagner. Ella ofrece al Teatro lo que le faltaba para elevarse de lo que era a lo que debe ser.

Wagner, aunque tarde y con gran pena, habrá logrado, más que fundar una escuela, fijar el *sistema definitivo* del Arte melodramática. Este sistema tan sólo en el Teatro vivirá; pero llenará todo el Teatro.

De lo que ese hombre insigne debe haber sufrido, por los ataques de sus contemporáneos, fácil es formarse idea con sólo contemplar fríamente la magnitud y novedad de su empresa. Mas tú verás cómo va a suceder lo de siempre. Los mismos que han pretendido derribar el tronco del árbol para hacer leña de él, no han descuidado saborear su riquísimo fruto, guardándose mañosamente sus pepitas, para luego sembrarlas en la huerta propia y hacer pasar el plantel por espontáneo, como si fuera de ortigas. Y después de mucho gritar ¡muera!, cuando luego se muera de verdad, entonces no dejará el mundo de arrojarle un «¡viva!»... ¡Á buena hora para él!.. Mas ¡qué le vas a hacer...! *«Sic voluere fata!»*

Ahora, a Dios, y pues acabo de legitimar por la Filosofía del Arte el

advenimiento de Ricardo Wagner al mundo teatral, contigo le dejo para que le agasajes y presentes al público…‖ **(14).**

El filósofo Feuerbach escribe en ―El Apolo Vaticano‖: ―No es de extrañar que, dadas sus afinidades, que tienen unas raíces profundas, las artes particulares acaben fundiéndose de nuevo en un todo inseparable, que es una nueva forma de Arte. Los juegos olímpicos reunían en una unidad político-religiosa a las ciudades griegas separadas. El Festival Dramático se parece a una festividad de reunificación de las artes griegas‖.

En ―El Bayreuth de Hoy‖ de Roman Clemens, contribución alemana a la ll Bienal de Arte Dramático, Sao Paulo, Brasil, 1959, tenemos un interesante testimonio a propósito de las ideas de Wagner con respecto al espacio físico, de inspiración griega, para albergar su teatro musical, y los planteamientos escenográficos, por primera vez acordes con el espíritu de Wagner llevado adelante por sus nietos Wieland y Wolfgang Wagner*:*

―El círculo envuelve el escenario redondo del antiguo Teatro de Epidauro (Policleto siglo lV a.c.). Asientos ordenados en forma de embudo – gradas circulares de piedra para el público -contacto íntimo entre actores y espectadores, así como una acústica de gran calidad- tal es el legado de los antiguos.

Ricardo Wagner recoge esta grandiosa concepción en la construcción del teatro de Bayreuth y ciñe a los espectadores vigorosamente en torno al acontecimiento escénico.

En 1876, e incluso hasta 1944, el acontecimiento escénico se presenta todavía sujeto al lenguaje formal de la época y permanece real - aun cuando el contenido de la obra wagneriana - composición y poesía = drama musical - utilice la abstracción.

A partir del comienzo de siglo, y en parte ya anteriormente, Adolfo Appia (Ginebra) se propone, en consonancia con el lenguaje y la tonalidad irreales de la obra wagneriana, elaborar un lenguaje formal que se halle desprovisto de síntomas ambientales, sus tentativas no llegarían más allá de la idea programática y el experimento (1923 Milán, 1924 Basilea).

Estaba reservado a los nietos de Wagner, Wieland y Wolfgang, el mérito de encontrar en el plano espiritual del drama antiguo, una forma libre de todo lastre convencional, y realizarla (1951).

El círculo epidáurico se ajusta también a las ideas de Wagner en lo que se refiere al aspecto plástico.

Encontramos este círculo en el ―Anillo de los Nibelungos‖-mostrando impresionantemente la problemática del materialismo – y después en Lohengrin, así como en Parsifal, donde el mismo círculo está subordinado al orden sagrado, como en los santuarios de la Grecia antigua.

Sería una falta de visión asociar las concepciones de Wieland y Wolfgang Wagner únicamente con la forma elemental del círculo. Junto al círculo, y como complemento suyo, desempeña un papel esencial el cuadrado en que aquél está inserto.

Se reconoce principalmente el círculo que, recogido de la tradición antigua, resurge en la construcción del Festspielhaus 1872-76, por Ricardo Wagner y Otto Brückwald, según los proyectos de Semper, y ahora domina también en el lenguaje formal escenificado por Wieland y Wolfgang Wagner.

Con la construcción del Teatro de los Festivales de Bayreuth, Ricardo Wagner creó, al estilo de los grandes reformadores, un teatro espacial que, para su época, después de las experiencias de Friedrich Gilly y Karl Friedrich Schinkel, puede considerarse una proeza extraordinaria. Todavía hoy, sin tener en cuenta el revestimiento de Makart, la construcción mantiene plena validez arquitectónica.

El lenguaje formal del ambiente en que vivía Ricardo Wagner carecía aún de la fuerza expresiva y demostrativa que también plásticamente hubieran merecido sus óperas. Se representaron en teatros de caja súper - mecanizados, en desacuerdo con el sentido de la obra misma.

Por eso, junto al hallazgo de un lenguaje formal ajustado a la concepción escénica actual, la interpretación de los elementos materiales en las escenificaciones de los nietos de Wagner es de suma importancia. Precisamente en la nueva escenificación de ―Los Maestros Cantores‖, así como en la interpretación del ―Anillo de los Nibelungos‖, se puede reconocer y sentir claramente este lenguaje.

La nueva presentación de la obra wagneriana por los nietos del gran músico descubre la última parte hasta ahora no realizada de su legado artístico, y completa la unidad y el sentido auténticos de los Festivales de Bayreuth; significa y revela la forma estructural del teatro musical contemporáneo.‖

En efecto, lo que no aconteció con su hijo Sigfrido sucedió con sus nietos Wieland y Wolfgang Wagner, quienes llevaron adelante, en las representaciones de los Dramas musicales, los más profundos anhelos del espíritu de su abuelo genio, transformación que afectó violentamente el teatro mundial completo. En el mundo de la escenografía - algo que por razones obvias no pudo *realizar* Wagner - hay un antes y un después de la intervención de los nietos de Wagner en este campo y que arrastra con él a toda una gama de actividades anexas. Wagner demostró, en este campo específico, su enorme genio a través de sus nietos, que ya contaron con los recursos necesarios para hacer todo ello realidad, partiendo por la existencia de la luz eléctrica.

Escuchemos a Walter Panofsky en ―La Apoteosis del Festival‖: ―Con su tenacidad y su voluntad habituales, Wagner había logrado, a despecho de todas las resistencias, llevar a buen término su proyecto del Festival. Creó ―Bayreuth‖. Lo creó en primer término para El Anillo de los Nibelungos y Parsifal. Pero no pensaba únicamente en su obra y no imaginaba que sólo sus creaciones serían representadas allí. Quienes le sucedieron pusieron en práctica esa fingida exclusividad, elevada al rango de dogma eterno en el testamento de Sigfrido Wagner…

…El 29 de julio de 1951 resonaron en la gran sala del Festival los acordes de la Novena Sinfonía de Beethoven, dirigida por Wilhelm Furtwängler. Dos años antes, el teatro había sido ―inaugurado‖ por segunda vez (después del intermedio

norteamericano) con un concierto de obras de Bruckner bajo la dirección de Joseph Keilberth. Se había establecido así una relación viviente con la solemne apertura del Festival en 1876, totalmente apegada al espíritu de Wagner. El primer Festival, en efecto, se había iniciado con la ejecución de la Novena Sinfonía…

La primera obra representada fue Parsifal. Y fue precisamente con la obra más religiosa de Wagner con la que comenzó la secularización de Bayreuth…

…Los nietos de Wagner habían extendido el velo del silencio sobre sus proyectos artísticos…Por eso los espectadores quedaron mudos de estupor cuando, después del prólogo, ejecutado bajo la dirección de Hans Knappertsbusch, el telón se levantó lentamente, descubriendo un escenario que no recordaba en nada a las puestas en escena de antaño…La acción se ―desarrollaba‖ sobre un disco circular que recordaba tanto los misterios medievales como al teatro de Epidauro. Casi no había decorados. Proyecciones luminosas reemplazaban el encantamiento de aquellos. El inmenso escenario estaba casi vacío y, sin embargo, nunca había parecido tan cuerdamente lleno. La pradera del Viernes Santo no era más que luz…Un crepúsculo misterioso envolvía toda la escena: en medio de una oscuridad mística resplandecía el Graal. Cinco columnas simplemente delineadas sostenían la cúpula invisible del templo del Graal…

El templo de las Musas se había transformado bruscamente en bastión del arte teatral y musical moderno. La concepción wagneriana de las representaciones modelo adquiría nuevo sentido…esta vez era el mismo Wieland Wagner quien establecía un nuevo criterio; en su osadía y su voluntad de abstracción superaba en mucho todo lo que, salvo las teorías de Appia, se había hecho para renovar y adaptar al presente los dramas wagnerianos…‖

Walter Panofsky se explaya en multitud de ejemplos de las coreografías y puestas en escena de los nietos de Wagner, además de trazar toda una completa historia de los Festivales y sus vicisitudes, terminando con las siguientes palabras:
―…Lo habían convertido en un teatro modelo, cuya influencia sobre casi todos los grandes escenarios del mundo es indiscutible en la actualidad…Las ―directivas‖ consideradas otrora como sacrosantas no entorpecen ya la evocación de cuadros visionarios que, como lo deseaba Wagner, surjan de los ―actos de la música‖. Un lugar de peregrinación nacional se ha convertido en el lugar de los encuentros internacionales. Como Wagner, Bayreuth pertenece al mundo.

Así, a los ciento cincuenta años del nacimiento del maestro de Bayreuth, y ochenta años después de su muerte, parece cumplirse la esperanza de sus nietos cuando afirmaban: ―La era wagneriana no ha terminado. Muy al contrario, no ha hecho más que comenzar‖.

Francisco Vera nos detalla los pormenores de la odisea vivida por Wagner para la consecución de sus fines en relación al Teatro de los Festivales de Bayreuth:
―El Oro del Rhin se representó en 1869, pero tan desdichadísimamente como La Walkyria en 1870, y Wagner se convenció de que era de todo punto necesario

construir un teatro **ad hoc**, al mismo tiempo que vio la incompatibilidad que había entre sus tendencias artísticas y las instituciones teatrales de su tiempo.

Desde el año 1850, la idea de **su** teatro rondaba por su cerebro, y cuando vio que la **Tetralogía** tocaba ya a su fin, se precisó de una manera definitiva y quiso que la primera representación se diera exclusivamente para sus amigos.

El teatro, tal como lo había pensado Wagner, no debía ser una empresa industrial ni un establecimiento de lujo, sino un verdadero templo del arte.

Pero ¿de dónde sacar el dinero necesario? Cuando conoció al rey de Baviera creyó que sus deseos serían realizados; pero, como se ha dicho ya, las intrigas y murmuraciones de la corte obligaron a Luis ll a que retirara su protección a Wagner, ya que no podían obligarle también a que le retirara la amistad particular.

En 1871, Wagner editó un folleto sobre ―la solemne representación de **El anillo de los nibelungos**‖ dando las instrucciones necesarias para el estreno de su obra, y el 17 de abril de 1871 se marchó a Bayreuth para estudiar las condiciones de posibilidad de establecer en dicha población el teatro…por último, en mayo, fijó definitivamente la construcción del teatro en Bayreuth manifestando que en el estío de 1873 se inauguraría con el **Anillo.**

A este fin abrió una suscripción pública para recabar la suma de 300.000 thalers, que fue la que se estimó necesaria para la construcción del teatro.

Wagner dividió dicha cantidad en mil acciones de doscientos thalers, con la esperanza de que en esta forma le sería mas fácil reunir el dinero.

En diciembre de 1871 volvió Wagner a Bayreuth para ultimar todos los detalles, y a fines de abril del año siguiente, la guerra franco-alemana puso fin a la página sentimental de Triebschen y Wagner volvió a Alemania, estableciéndose definitivamente en Bayreuth, donde edificó su casa a la que bautizó con el nombre de Wahnfried (1) (1- Literalmente: ―Paz para la fantasía‖).

Ya en la ciudad que había elegido para construir su ―teatro modelo‖, los trabajos de Wagner en pro de su idea eran mas fructíferos que los que podía hacer desde su retiro de Triebschen, si bien tuvo que luchar con no pocas dificultades y contratiempos.

…Wagner no se limitó a ocultar la orquesta sino que estableció el sitio en que debía tocarse cada instrumento a fin de que el conjunto resultara de una armonía perfecta, y así, en el teatro de Bayreuth, la cuerda está colocada en la parte superior y mas próxima al escenario, mientras que el metal ocupa el fondo del sitio destinado a la orquesta,

De este modo, por el entrecruzamiento de las ondas sonoras, se obtiene un conjunto de sorprendente belleza desconocido hasta Wagner…

…Por fin, vencidas todas las dificultades y terminados los planos, de acuerdo con Wagner, el día 22 de mayo de 1872, cuando el genial músico cumplía cuarenta y nueve años, se colocó la primera piedra del teatro con gran pompa y solemnidad. A la ceremonia asistieron entre otros mil… Llovió torrencialmente, pero la ceremonia se llevó a cabo con toda facilidad. Por la noche se ejecutó la 9ª Sinfonía de Beethoven y el tercer acto de los maestros cantores en el teatro Rococó, en vez de al aire libre

como estaba proyectado…

Después la ejecución de la 9ª Sinfonía que dirigió el mismo Wagner, ejecución que fue realmente maravillosa y en la que tomaron parte los primeros —virtuosos‖ alemanes con Wilhemi a la cabeza, cantando los coros artistas como Niemann, Betz, Johanna, Jachmann-Wagner y María Lehmann, el autor de **Parsifal** pronunció un discurso.

—Si tengo confianza para llevar a feliz término la empresa comenzada - dijo- es porque me alienta una esperanza nacida de mi propia desesperanza.

Creo en el espíritu alemán y cuento con que se revelará hasta en los dominios de nuestra vida nacional, en los cuales, como en nuestro arte, apenas se manifiesta, y cuando lo hace, es con lamentables deformaciones; creo en el espíritu de la música alemana porque conozco la luz vivísima que arroja sobre nuestros artistas, en cuanto los evoca el llamamiento de un compositor germano; creo en los actores y en los cantantes porque sé por experiencia la nueva vida que los transfigura en cuanto un maestro alemán les arrastra del vano estilo de un arte frívolo y degenerado, conduciéndoles a la verdadera dignidad de su importante vocación; creo en nuestros artistas - y este día lo puedo proclamar en voz alta - que, a mi único, pero cordial llamamiento, se han reunido a mi alrededor acudiendo, desde todas las regiones de nuestra patria.‖

Y terminó con estas palabras:

—Que la primera piedra que hemos colocado sea consagrada por el mismo espíritu que os inspiró la resolución de acudir a mi llamamiento y de tener fe en mí, desafiando todas las ironías‖.

…Inmediatamente comenzaron los trabajos; pero éstos fueron interrumpidos en agosto de 1873 porque los obreros se declararon en huelga, complicándose esta paralización por falta de dinero. Solamente se habían vendido 240 acciones, y, a pesar de la cooperación del jedive de Egipto que envió 10.000 marcos, la caja de la administración estaba exhausta.

Entonces las Wagner-Vereine (Sociedades Wagnerianas) publicaron unos prospectos repartiéndolos entre cuatro mil libreros y comerciantes a fin de reunir fondos para continuar la construcción del teatro; pero no respondió ninguno de los llamados y únicamente en Goettingen unos estudiantes pudieron recabar algunos thalers que enviaron a Bayreuth.

Viendo el funestísimo resultado de sus intentos, las sociedades wagnerianas se dirigieron a ochenta y un teatros reales y municipales con el fin de dar funciones a beneficio de la empresa de Bayreuth; pero de estos ochenta y un teatros, setenta y ocho dieron la callada por respuesta y los tres restantes contestaron negativamente.

La ingratitud hacia el maestro era bien manifiesta, porque debe advertirse que todos aquellos teatros habíanse lucrado con las obras de Wagner, y el que más, pagó unas quinientas pesetas por todos los derechos de representación.

En Berlín se fundó una Sociedad que ofreció a Wagner un millón si desistía de su proyecto de construir el teatro en Bayreuth y lo trasladaba a aquella capital. Londres y Chicago también le hicieron buenas proposiciones; pero Wagner se

mostró inflexible y no se separó un punto de la línea de conducta que se había trazado. —Antes que del éxito de mi propia empresa se trata de despertar las fuerzas latentes en el alma y en la vida alemanas‖, dijo el maestro.

Pero tan mal se iban poniendo las cosas, que, en enero de 1874, Wagner estaba dispuesto a declarar el fracaso de su tentativa, cuando una importante suma enviada por el rey de Baviera, de su bolsillo particular (1) permitió continuar los trabajos y pudo, por fin, acabarse el teatro. (1- El dinero adelantado por Luis ll, lo devolvió después, poco a poco, Wagner, dando orden de que los derechos de autor que le correspondían por las representaciones de sus obras en el teatro Real de Munich, se le entregaran al rey.)

Del 1º de julio al 12 de agosto de 1875 se verificaron los ensayos preparatorios y el 1º de agosto tocó por primera vez la orquesta invisible, bajo la dirección de Wagner.

En 1876 contrató por tres meses a los artistas que habían de estrenar la **Tetralogía**, comenzando los ensayos inmediatamente, y después de una triple serie de estudios se verificó el ensayo general, al que honró con su presencia el rey de Baviera, los días 6,7,8 y 9 de agosto; estrenándose públicamente **El anillo de los Nibelungos** los días 13, 14, 15 y 16 de agosto.

Se dieron además otros dos ciclos de representaciones del 20 al 23 y del 27 al 30 del mismo mes.

Por fin se representó la colosal **Tetralogía** según los deseos de Wagner: en un teatro **ad hoc**, y cada una de sus partes en días distintos, pero consecutivos.

Las fiestas organizadas con motivo del estreno del Anillo revistieron verdadero carácter nacional, hasta el extremo de que el Emperador asistió a los dos primeros ciclos de representaciones.

A pesar de la manifiesta hostilidad de una parte de la prensa, el triunfo fue enorme; la batalla quedaba ganada y Wagner vencedor.

Las fechas del 13 al 16 de agosto de 1876 deben grabarse con letras de oro en la historia de la música.‖

*

En el libro —Sociología y Destino del Teatro‖, de Jean Richard Bloch, leemos: —El azar me ha proporcionado, con pocas horas de intervalo, dos conversaciones con dos grandes testigos llegados ambos del Japón: Charles Vildrac y el orientalista Silvain Levy. Las descripciones del primero y las sugestiones del segundo se referían a los mismos ejemplos; a los No japoneses. Ambos llegaban a la conclusión de que la forma lírica es la única que permite traducir teatralmente el desorden de la pasión, sin caer en el desorden de la expresión; que los recursos del diálogo realista son extremadamente limitados; que en éste se ve de inmediato la finalidad; que al encerrarse uno en él se condena a traducir las emociones vivas, sea mediante ironía y fugas, sea mediante tartamudeo, incoherencias y una chatura convulsiva.

Estos relatos me inspiraron el deseo de aclararme el lugar y la significación de la obra de Claudel dentro de esta orientación. He releído su teatro. Más que nunca he sido impresionado por la grandeza que tantas escenas deben a su virtud lírica.

Presentan un incontestable carácter de solidez. Inspiran confianza, ofrecen de un extremo a otro una especie de garantía y como una promesa de escapar a la fragilidad del pobre idioma hablado hoy en día.

Claudel es, de toda su generación, quien mas visible tiene la influencia de Wagner dramaturgo. Uno puede quedar, tal vez, extrañado por el poco lugar dejado en este ensayo a las influencias extranjeras que han podido actuar en Francia. No podrá encontrarse aquí otro nombre fuera del de Pirandello, de quién procede, a todas luces, una parte importante de la joven dramaturgia francesa. Es que en realidad, tanto Tolstoi dramaturgo, como el teatro de d'Annunzio, como el de Ibsen, de Chejov o de Strindberg, solo han ejercido acciones fugitivas.

Algo muy distinto sucedió con Wagner, a quién el porvenir tal vez considerará como el más grande dramaturgo del siglo XIX; quizás como el único grande. Aquel día se dará satisfacción al hombre que prohibió loar su música y separar en él al poeta dramático del compositor.

La amplitud de las concepciones, el lirismo del discurso, la poesía de las situaciones dramáticas, la verdad y la experiencia humanas que nutren su prodigioso diálogo, la simplicidad augusta de los mitos y de los símbolos, la seguridad de la arquitectura, lo agudo de la estilización y del convencionalismo, la lentitud y la cuasi inmovilidad de la mímica, deberían, aún despejadas del prestigio de la música, ejercer una seducción profunda, indeleble, sobre toda una generación.

De hecho, no creo que exista hoy en día un hombre entre sesenta y cuarenta años, por poco poeta y músico que sea, que no acuse en sus obras el signo wagneriano. Uno de los méritos de Claudel será el de haber afrancesado y aclimatado a nuestra literatura la lección dramática de Wagner.

Este mérito, otro hombre lo comparte con él; es Eduardo Dujardin, quien fue el fundador, en París, en 1885, de la célebre Revista Wagneriana, de la cual hizo la historia en un importante artículo en la Revista Musical (1º de Octubre de 1923, número consagrado a Wagner y a Francia). Todas sus obras dramáticas expresan tal filiación.

Con Claudel y Maeterlinck, Eduardo Dujardin es uno de los tres hombres del teatro del simbolismo. ―

"La amplitud de las concepciones…la lentitud y la cuasi inmovilidad de la mímica"… Si me pidieran resaltar una virtud de Wagner, yo me inclinaría por su manejo del *tempo*, palabra referida muy especialmente al quehacer musical.

Quien manifiesta el tiempo y nuestro tiempo para que todo sea perfecto es la divinidad. Cuando nos apresuramos o nos dejamos estar con el tiempo, cuando ―perdemos‖ el tiempo, las cosas suceden como nosotros las planteamos y no como deben suceder. Aquel tiempo ni antes ni después del perfectamente ―correcto‖, ese tiempo en cuyo desarrollo coinciden los tiempos cronológicos y psicológicos, ese tiempo creado por la divinidad para que las cosas sucedan y se desarrollen en plenitud, exactamente, ni antes ni después, es el que debo entender por *tempo*: ese

tiempo de Dios para con todas las cosas del Universo, en especial el que se traduce en la belleza de las relaciones humanas. Justamente, en relación a esto último, en el arte dramático, como ninguno, Wagner es el maestro y dueño del *tempo*. Wagner, demuestra su dominio del tiempo en el desarrollo de la acción dramática, por esa razón es tan importante en él la correcta dirección, tanto musical como actoral. Especialmente con el fenómeno del *tempo*, en Wagner, la batuta del director de orquesta se transforma en varita mágica.

—…Esta reactualización de Wagner, encuentra a mi entender, su brillante confirmación en ciertas obras recientes de Karlheinz Stockhausen. Se piensa, incluso hoy, que la Escuela Vienesa había liquidado la herencia wagneriana; después la Escuela Serial habiendo a su vez liquidado la herencia vienesa, el mundo de Wagner hacía definitivamente parte de muy hermosos museos de la historia occidental. Imprevisto número de auditores, los mas iluminados, reconocen que el rostro de Wagner transparenta lejano, velado, detrás de obras como —Carre‖, —Momente‖, —Hymnen‖. Se refieren inmediatamente a la permanencia del genio —Alemán‖; a su —gigantismo‖; etc… clasificación peligrosamente estereotipada. Lo que nos parece mas importante, es ver cómo un gran —**arquitecto del tiempo**‖, como Stockhausen, se acerca (más allá de estilos, de cambios radicales de idiomas y de técnicas) a ese otro gran —**arquitecto del tiempo**‖ que es Wagner.

Detengámonos sobre ese paralelismo

¿Porqué esta calificación? —La arquitectura del tiempo‖ no es ella lo propio de la música? Por mi parte, no estoy muy seguro. Me parece, en efecto, que cada gran compositor occidental en imponer su tiempo musical personal (Monteverdi o Bach, Debussy o Strawinsky, por no tomar mas que algunos ejemplos muy característicos) está siempre condicionado por el tiempo particular de la música occidental; la cual se inscribe dentro de límites bastante estrechos.

En la música occidental, la duración media de cada sonido, de cada suceso acústico, cualquiera que sea, se sitúa siempre dentro de un margen muy apretado, generalmente bastante breve. Además, lo que caracteriza (a mi juicio, de manera muy impresionante) la gran mayoría de la música occidental, es una cierta torpeza – por no decir una incapacidad total – de hacer **esperar** el suceso; a —jugar‖, en los dominios del tiempo, con el flujo de las cosas. Cada vez mas, el ritmo, la escritura, la marcha simultánea e ininterrumpida de las partes, el conjunto de las convenciones: todo contribuye a establecer una gran regularidad, una **estabilidad de caudal** tal que aun cuando hay modificación importante de tiempo, ésta estabilidad no es finalmente perturbada mas que en una débil medida, y el —tiempo‖ reside en el interior de una esfera muy homogénea.

Es justamente este orden occidental de cosas el que es visiblemente rechazado por creadores como Wagner y Stockhausen. Los dos aprueban, más particularmente que otros, el deseo de liberarse de convenciones heredadas en materia de percepción y organización del tiempo. Ellos rompen esas convenciones,

las superan, las hacen estallar en los dos extremos de sus límites admisibles. El célebre comienzo del ―Oro del Rhin‖ ha sido un **gesto de duración** totalmente excepcional en la producción occidental; tal como ―Stimmung‖ hoy en día (aunque se sitúan en climas radicalmente diferentes) está en ruptura con casi la totalidad de la creación contemporánea, y propone, otra vez, un ―gesto de duración‖ único y radical.

Primera manifestación sonora de las cuatro óperas que siguen, el acorde inicial de ―El Oro del Rhin‖ parece, incluso hoy día, a muchos auditores, ―abusivamente largo‖. Sin embargo, un cálculo rápido permite ver que si contamos , muy aproximadamente, siete/ocho minutos para ese solo acorde (intrínsecamente trabajado sin embargo, por lo tanto ―animado‖) considerándolo como el principio de una construcción musical que puede llegar a aproximadamente una quincena de horas (globalmente); la relación puede ser muy groseramente evaluada en 1/150 avo. En realidad, el comienzo de la Tetralogía es mas bien **breve** y no conserva su fuerza proporcional mas que en razón de la fragmentación de esta Tetralogía en partes representadas separadamente.

…El Occidente musical está todavía fuertemente condicionado por obras en donde la duración global se sitúa alrededor de los diez/quince minutos (Escribamos veinte/veinticinco minutos: los organizadores de conciertos dirán que eso ya es ―bastante largo‖…)

Los avatares que han marcado las diversas interpretaciones de ―Parsifal son la prueba evidente de esa dificultad experimentada por los occidentales en la evaluación de las escalas de duración que sobrepasan sus límites estrechos. Los archivos conservados por el Festival de Bayreuth nos muestran desequilibrios de resolución de hasta veinte minutos por acto (es decir a veces cerca de un cuarto!) entre las interpretaciones históricamente bastante recientes y las primeras ejecuciones de los tiempos de Wagner.

Una de las razones de ese fenómeno es el estado de disolución ya muy avanzado del ritmo ―pulsado‖ a la occidental, en el lenguaje de Wagner. Durante los monólogos, los largos ―relatos‖, los diálogos, es a menudo difícil identificar, en la audición, la ―batida‖ (excepto en esas escenas que, por el contrario, se apoyan al máximo, en esa batida, como la marcha lenta de los Caballeros del Grial). En ese plano, el comienzo del ―Preludio‖ de ―Parsifal‖ – como también el de ―Tristán‖ – es muy demostrativo: la reducción de velocidad extrema hace casi imposible el ―recorte‖ mesurado de las primeras notas, en el momento de una audición en disco por ejemplo, aún si se conoce correctamente la partitura. Es así que la obra de Wagner nos conduce de mas en mas hacia un tiempo ―liso‖ desprovisto de señales simples, de ―balizas‖ cuantificantes. La duración mas viva y la mas maleable toman sus derechos. Es una de las razones profundas por las cuales el tiempo, en Wagner, y muy particularmente en ―Parsifal‖, parece metamorfosear, desde el interior, su esencia.

Resumamos las observaciones precedentes, redactando una corta lista:
- Uso de la ―melodía infinita‖; proceso sin fin; transformación continua de la ―trama‖ musical, contrarrestada sin embargo por el empleo intermitente de una red de estructuras identificables, extremadamente caracterizadas al mismo tiempo que dotadas de una gran flexibilidad, autorizando su transformación perpetua al interior del flujo general.
- Proporciones de tiempo infinitamente más grandes que las corrientemente admitidas, tanto en la forma global como en ciertos detalles.

- Muy amplio uso de tiempo ―liso‖, no-pulsado.

- Inicios de largos procesos musicales por el grado más débil de la dinámica general; comienzos por algunos sonidos aparentando ―buscar su senda‖, su ―encarnación‖, no-todavía realizada.

- Aumento muy lento, por graduar espacios, de ―dinamismo‖ global; gestos de largos alcances temporales.

- Amplia utilización de la dialéctica de los contrarios: ciertos descansos lindando la extremidad opuesta de la densidad, de la velocidad, de la potencia, por la concentración elevada a su más alto grado. Con todo, fuerza característica de ritmo pulsado, reservado exclusivamente a ciertas secuencias cuidadosamente ubicadas y proporcionadas (efecto un tanto mas sorpresivo que es ―dosificado‖ y se opone al uso del tiempo liso que lo precede y lo cerca).

- Empleo bastante abundante de la ornamentación (por grupos, o por totalidad de paso).

Supongamos un instante que no sabemos a qué música se refiere la breve lista que antecede, y que se me pregunta si existe alguna parte en el mundo, y en la historia, una música que responda a esta descripción sumaria. Un nombre inmediatamente, me vendrá al espíritu, situado bien allá de nuestras fronteras geográficas y culturales: es el de la India el que se me impondrá! Más precisamente, las músicas instrumentales (y aún vocales) del norte de la India!

¿Qué mas cerca, en efecto, de la **esencia** de la música de la India que esta ―melodía infinita‖, abierta a un devenir incesante, permanente, sin límite? Obras de cuatro horas, con Wagner; conciertos de seis horas y más, en India. ¿Qué de mas cercano todavía que la evolución de esa trama compleja, atravesada sin interrupción por estos ―núcleos‖ atractivos que la estructuran (leitmotiv) y donde la función es finalmente tan cercana al ―Raga‖ mismo? Citemos la descripción que da Alain Daniélou (―India del Norte‖, las tradiciones musicales; Buchet-Chastel): ―‖Eso que la música india llama **Raga**…es una conjunción de sonidos correspondientes a un clima emocional particular‖…Citemos todavía esas dadas por Ravi Shankar (―Mi música, mi vida‖, Jonathan Cape; London):…‖Existe una expresión en sanskrit

– ―Ranjayati iti Ragah‖ – que significa ―Eso que colora el espíritu es un Raga‖… El Raga no debe ser confundido con una escala, o bien un modo, o una tonalidad, o una melodía, aunque posea afinidades con alguno de ellos…El medio esencial por el cual la textura de un Raga es creado…es el sistema de ornamentos…Por el hecho que cada Raga está asociado con un sentimiento particular, cada uno de ellos está estrictamente relacionado con una cierta hora del día…‖ ¿No creemos leer aquí una (muy bella) descripción del ―leitmotiv‖?...Y mas adelante, en esa misma obra, Ravi Shankar nos dice : ―Hoy en día, la forma usual para la ejecución de un Raga, por un músico tradicional bien preparado, es la de comenzar de una manera muy lenta, en un sentimiento de gran paz, estableciendo generalmente el SA o tónica. Después, el músico ejecuta el **Vistar**; elaboración o extensión, con largas frases estiradas mientras despliega lentamente el Raga manifestando principalmente el Shanta y Karuna rasas. Cuando el tiempo se acelera, el músico puede hacer aparecer otras **rasas**, el sentimiento espiritual abriéndose sobre mas agitación‖… ¿No creemos **escuchar**, leyendo estas líneas, el comienzo de ―Parsifal‖ o el de ―Tristán‖?

He subrayado mas arriba algunos paralelismos con Stockhausen, particularmente, ―Stimmung‖. Pero justamente: ―Stimmung‖ es una obra conscientemente abierta a la música de Oriente, y su filosofía! Curiosa coincidencia, que me recuerda una impresión muy personal sentida ante el ―Parsifal‖ de Bayreuth, conociendo poco después un espectáculo de teatro No japonés. Fui subyugado, por el No, por el estiramiento de los sucesos; la tenida de los actores, en escena; el montaje extremadamente progresivo, sobre mas de treinta minutos, de un largo intercambio dialogado entre los dos actores, casi inmóviles. Y de pronto un gesto rápido, instantáneo, muy breve, de uno de ellos, había quebrado con una rara violencia (mas esta violencia no estaba **en** el acontecimiento mismo, ella venía exclusivamente de su relación) ese intercambio de largas frases, que, reanudadas inmediatamente, eran vuelta a ser tan estáticas y lentas como antes. En ―Parsifal‖, durante el diálogo del 2º acto entre ―Kundry‖ y ―Parsifal‖, la intensificación muy progresiva de las intervenciones de los personajes, sobre una larga extensión; la aparición repentina de ―Klingsor‖, y el lanzamiento inmovilizado de la lanza, desatando esa inmensa tensión acumulada, tan rápidamente, instantáneamente, con la misma fuerza, que en el No japonés; me fue imposible no comparar la impresión sentida en los dos espectáculos, en la sospecha – a pesar de sus inmensas lejanías culturales – de ser dependientes de un mismo **arquetipo**.

Los escasos auditores occidentales sensibles a las músicas orientales, intentan siempre expresar sus impresiones por términos como ―fascinación‖, ―magia‖, ―hipnosis‖, etc. ¿No hay coincidencia otra vez mas con el famoso término ―narcosis‖ empleado para el teatro de Wagner? Algunos pensarán que tales relaciones son bastante arbitrarias. Llamando la atención sobre un aspecto del arte de Wagner del cual soy personalmente muy sensible, no sueño para nada con hacer creer que Wagner pueda haber recibido influencias **directas** del arte oriental (a pesar

de que su contemporáneo Berlioz tuvo varias veces la ocasión de ser confrontado directamente a diversas músicas orientales; confrontación a la cual Wagner habría estado probablemente muy abierto).

Aquí lo mas importante, es justamente iluminar esos ―arquetipos‖ que se hunden hasta las raíces del subconsciente; o lo mismo, tal vez, de ese ―inconsciente colectivo‖ donde Jung sostiene la existencia.

También, ciertos sucesos de la vida de Wagner han sido descuidados o insuficientemente observados. Por ejemplo, ese proyecto de viaje a Asia Menor, en momentos del episodio con Jessie Laussot, no parece haber sido aclarado de manera satisfactoria. Los biógrafos hablan como de un proyecto un poco loco, resultado de una crisis sentimental. Se imagina mal sin embargo un espíritu de la potencia de Wagner preparando metódicamente un exilio definitivo en Asia Menor, sin que las motivaciones quizás mas esenciales no lo lleven a una tal elección, y hacia tal país. ¿Qué pensaba él poder encontrar, que occidente le rehusaba? ¿Y ―Parsifal‖/ ―Fal parsi‖ no está unido, el mismo, a ―tierra Árabe‖? Algunos se encogerán de hombros; cuestiones cándidas, dirán. Otros sonreirán con sarcasmo; cuestiones inútiles, repetirán ellos, que no nos interesan casi, y pueden ser puestos en baratillo, fantasmagorías psico-románticas de la generación hippie…Quizás sonreirían un poco menos si les recordara que Wagner era un lector asiduo de las ―Upanishads‖. Quizás no sonreirían para nada si les recordara (¡los historiadores lo saben pero no son muy locuaces!) que hacia el fin de su vida y muy probablemente ya durante la composición de ―Parsifal‖, Wagner consideraba escribir una ópera entera consagrada…al Buda!...‖

Jean-Claude Eloy,‖Et si Wagner était Orientaliste?‖, ―¿Wagner era Orientalista?‖ (Extracto). Traducción del autor.

―…Es significativo constatar que, al final de su vida, Wagner estuvo obsesionado por las interrogantes que suscitan en Occidente las metafísicas orientales. Ya, en mayo de 1850, Wagner estuvo a punto de irse a Asia. ―Siempre he sentido la necesidad de salir de esta estrecha existencia de libros‖ escribía a Minna Wagner en esa época. Su ruptura con Jessie Laussot no le permitió realizar ese proyecto.

…Venecia, puerta abierta de Oriente, ofrece de los países budistas mas informes de los que creemos. Wagner se fascinó con el oro de Venecia. No el oro atesorado después de comercio fructífero con los países donde el sol se levanta, el oro macizo de los pilotes sobre los cuales se han construido ciertos palacios, dice la leyenda, sino el oro simbólico, casi filosofal: argolla del Dogo lanzado cada año a las aguas en el curso de suntuosas ceremonias concretando las nupcias del soberano con el mar. Esto del oro, **iglesia áurea** que es la Basílica de San Marcos, fondo de oro de los íconos que simbolizan la eternidad. Wagner sabía que la embarcación fantástica del Dogo, al igual que una parte de su flota, eran hermanas gemelas de las mas bellas embarcaciones de etiqueta de Asia, tales que podemos aún contemplarlas de ese

tiempo en las capitales acuáticas del antiguo reino de Siam o de Laos. Él sabía que antaño se aplicaban hojas de oro verdadero sobre las fachadas de los palacios – como en el sur asiático, sobre la cima de los templos, sobre las estatuas sagradas (dorar tomando entonces el sentido de adorar). La más ligera pulsación del aire dispensaba quizás, como en los santuarios de hoy, el metal precioso en inmateriales partículas que flotaban por debajo de las lagunas, absorbiendo y refractando la luz, nimbando las formas de vagas auras que el menor soplo reabsorbe, como un espejismo. ¿No es traducir el hechizo de las lagunas, su luz difusa, que difumina todos los contornos? Consecuencia de las mas enigmáticas tinieblas donde el ser parece evaporarse, he aquí el enmarañamiento de leitmotiv obsesionantes que se prenden, se desprenden, se confunden hasta la disolución total, extática, de la tonalidad, del polvo de oro en la atmósfera transfigurada. Es con este polvo de oro alquímico que Wagner quiso realizar Tristán…y su himno a Buda…

…Él conserva en su poder el oro del tiempo, pulverizado en el crepúsculo – el oro liberado de su maldición ancestral. Parsifal no será sino el lejano reflejo.

Parsifal… ―Este nombre es árabe. Los antiguos trovadores no lo han comprendido. ―Parsi Fal‖ significa: ―parsi‖ – piense en los Persas adoradores del fuego – ―puro‖; ―fal‖ ―loco‖ en un sentido elevado…Ricardo Wagner. Carta a Judith Gautier.

…Liszt es pronto huésped del palacio Vendramín; compone al piano ―La góndola lúgubre‖. Wagner lee las obras de Nietzsche y el **Buda** de Hermann Oldenberg. Vuelve a tomar su proyecto de drama musical inspirado por una leyenda budista.‖

Yvonne Caroutch, ―Wagner, Venice et l´Orient‖, ―Wagner, Venecia y Oriente‖ (extracto). Traducción del autor.

―Nada parece mas opuesto que el oriente y Wagner. Los creadores de Oriente proceden del interior hacia el exterior mientras que los de occidente hacen lo inverso, el conceptualismo da el mecanismo de su funcionamiento intelectual.

Sin embargo después de un período de rigorismo weberniano (la espacialización de los sonidos en Anton Webern se acerca ciertamente a los de Oriente pero la poética y el fondo le son totalmente extraños) el retorno a Alban Berg y ahora a Ricardo Wagner parece universal. Ese retorno no se refiere bien entendido a la sintaxis sino a la poética y una cierta audición de sonidos…

…Wagner opta por el mito en donde la esencia puramente humana y popular (Goethe y Schiller habían solamente entrevisto esta ―forma ideal‖) deberá ser percibida ―mas allá de toda contingencia‖ y se dirige ―no a la inteligencia que reflexiona sino a la sensibilidad que comprende sin intermediarios‖. El drama musical donde la acción sagrada no debe ser una diversión reemplaza a la ópera tradicional…

…Queda el genio musical de Wagner, genio incontestable que curiosamente se acerca al Oriente. En principio él es el primer músico occidental en realizar la

síntesis de poesía y música, mientras que la música oriental desde la noche de los tiempos es indisociable de la poesía. La noción occidental de la música pura y abstracta es extraña a la música oriental donde el sonido y el verbo están siempre fusionados, en el entendido que los sonidos, sean cuales sean sus composiciones son incapaces de expresar aquello que se precisa…

La continuidad absoluta de la acción dramática en la obra de Wagner, el leitmotiv asegurando su unidad, la orquesta asumiendo su rol de comentador, el foso de la orquesta llegando a ser ―el abismo místico‖, literalmente hipnotiza al espectador. Y con el leitmotiv estamos en el corazón del Oriente. Ciertos temas (ver ejemplos mas abajo) y su orquestación nos hacen pensar que Wagner es un músico-poeta totalmente oriental con la potencia evocadora de la imagen y el verbo, la poética de la evocación sensual por la expresividad y la flexibilidad extrema de los lineamientos, la melodía–infinita no contrapuntística y la circulación–repetición con poder hipnotizador. (Da ejemplos musicales y continúa).

La intervención de Branganie en el dúo de amor de Tristán e Isolda (Acto ll, escena 2) es de un romanticismo a la vez controlado y exacerbado, muy oriental y contemporáneo. Aquí la fusión de la música y la poesía y el rol confiado a la orquesta son extraordinarios. (Da ejemplos).

En Wagner, el empleo de notas extrañas, es decir la alteración de los grados de la escala, creando la ambigüedad tonal, y la explotación del cromatismo llevado al extremo que conduce a la futura destrucción de la tonalidad, curiosamente forman un contrapunto con las músicas modales orientales donde, la noción de verticalidad es ignorada, la improvisación basada sobre notas extrañas y un sabio juego de contrapunto lineal y oblicuo, juegan un rol de lo mas importantes.

Wagner fue igualmente el primero en dar una personalidad propia a los timbres colores (los sonidos-colores) tan caros a nuestros contemporáneos, pero bien conocidos desde mucho tiempo de los músicos orientales.

…A manera de conclusión, planteamos otro punto de encuentro de Wagner y el Oriente, punto de encuentro capital…: la naturaleza. En la obra de Wagner el sentimiento de la naturaleza está siempre presente. La frontera entre el Preludio de Tristán y el Tu-Dai-Cauh (música tradicional de Vietnam) o el Gagaku japonés no está tan alejada.‖

Nguyen Thien Dao, ―Wagner vu de l´Orient‖, ―Wagner visto desde Oriente‖ (extracto). Traducción del autor.

*

"La imaginación crea la realidad"
Ricardo Wagner

Wagner se anticipó y contiene en su obra las teorías del Teatro y en su concepción no es donde menos demuestra su genio, quién, en forma de inclusión

de todos los teatros, abarca y también se adelanta a los grandes teóricos como el ruso Konstantín Stanislavski que propugna la verosimilitud escénica, método célebre basado en la plena identificación del actor con su personaje, posesionado del personaje fundamentalmente con el sentimiento; el alemán Bertolt Brecht, con el desarrollo de un teatro épico, crítico y didáctico basado en la técnica del distanciamiento del espectador respecto de los personajes, abriendo la ―cuarta pared‖, o el polaco Jerzy Grotowsky, influenciado a su vez por Stanislavski, Artaud y el teatro oriental. La trinidad ahora en el teatro, el padre Stanislavski con la intensidad y el énfasis en la exaltación de la zona torácica como motor de la acción dramática, en Brecht la cabeza y Grotowsky el abdomen, en planteamientos que en Wagner encontramos funcionando potenciados a plenitud en las tres instancias como totalidad del organismo. Cómo podría no ser así ya que la obra de Wagner emplea todos los niveles posibles de lenguaje, el mítico, el psicológico, el simbólico, el épico, el lírico, el del sentimiento, el de la razón, el de la voluntad, en un teatro de ideas, de mímesis, de silencios y de acción dramática, todo en una grande síntesis, dándonos además evidencia de que, como en el arte del tiro con arco, el mejor cantante, el mejor actor, el mejor bailarín, el mejor poeta, el mejor músico, el mejor artista es el que llega al corazón y que en la obra de arte, la simultaneidad de lecturas es exclusividad del genio y la multiplicidad de lecturas lo que hace a una obra ser maestra.

―…El trató de contener todas las emociones, todo el poder, toda la pasión, todos los colores de la existencia humana en sus obras orquestales, en sus óperas, en nuestras voces, en nuestros cuerpos. Como actor y como cantante, con sus obras puedo saborear toda la alegría de la vida humana, el dolor, las tribulaciones, el miedo. He hecho música italiana, rusa, moderna estadunidense y otras, pero estoy seguro que Richard Wagner fue el maestro de las emociones humanas…‖ Jay Hunter (intérprete de Sigfrido en el Metropolitan de Nueva York) entrevistado en ―Richard Wagner, maestro de las emociones humanas‖ por Xavier Quirarte.

Emil Ludwig en su ―Wagner, psicoanálisis de un genio‖, comenta que ―Wagner se anticipó dos generaciones en la exigencia de bailarines en el teatro. Hoy observamos, por cierto, un renacimiento de la danza y la realización de la profecía wagneriana: ―Para ser artistas completos, tendríamos ahora que pasar de la música a la gimnástica, es decir, desde el arte de la representación auténtica, viva y sensual al arte capaz de convertir nuestro querer en poder‖. Y Wagner añade aún: ―A los modernos bailarines ¿qué les impediría desnudarse si quisieran?...‖ Profecía wagneriana no solamente referida a la danza sino que al mismísimo arte dramático como lo demuestran tantas modernas representaciones, como la versión de ―Salomé‖ de Richard Strauss con la soprano Catherine Malfitano quedando totalmente desnuda después de su danza de los siete velos (o ―Los Paladines‖ de Rameau (Francia-2011) verdadera exposición de desnudos, *gratuitos*, de todos tipos y colores). Pero en relación a *la danza* misma ¿qué opinaría Wagner de las actuales coreografías

del taiwanés Lin Hwai Min o las maravillosas coreografías de su compatriota Pina Bausch (esposa del poeta y filósofo chileno Ronald Kay) como en la de su ―Orfeo y Eurídice‖, de Gluck?

No hay que olvidar que estamos hablando de un período histórico en que la iluminación de los teatros era con velas o a gas, que se escribía con pluma de ave, que las comunicaciones eran difíciles y que el transporte era fundamentalmente encomendado al caballo…y Wagner aparece con estas proposiciones. Viendo el extraordinario film ―Los Nibelungos‖, de Fritz Lang, del año 1924, podemos captar la ingenuidad, por ejemplo, de la lucha entre Sigfrido y el Dragón, para darnos cuenta de la portentosa imaginación de Wagner y sus planteamientos artísticos.

Convencido de que en el teatro, con imaginación y empuje todo se puede hacer - lo cual es sin duda, la postura de Wagner - no creo en la imposibilidad de las representaciones wagnerianas, especialmente en el teatro de Bayreuth que el genio de Wagner visualizó y concibió para que sí pudieran realizarse. Estamos esperando sí la eclosión de verdaderas obras maestras en la imaginería de los montajes, en el vestuario, la escenografía, la coreografía, el diseño, la iluminación, la planta de movimientos y obviamente lo actoral y vocal de cantantes que representen, en verdad, las imágenes simbólicas de que están cargados cada uno de los personajes wagnerianos; de no ser así son demasiadas las concesiones que hay que ir otorgando y los esfuerzos de buena voluntad para dejar pasar ―detalles‖ al extremo de obligarnos a que terminemos aceptando que, de los hermanos gemelos Sigmund y Siglinde, el primero sea de tez blanca y la segunda de color, aparte la exhibición de sendas obesidades mórbidas, para no hablar del perdonazo total que hay que asumir en representaciones como el *Anillo* de Patrick Chéreau, una obra maestra del sin sentido. (Ya veremos, mas adelante, si hay salud para referirnos a este Anillo, del cual han corrido ríos de tinta y, por lo mismo, es posible que no tenga sentido aumentar más el caudal). Pero no se crea que esta de Chéreau sea la única, estimado lector, por la sencilla razón de que Wagner tiene multitud de encarnizados enemigos. Guardando las respectivas magnitudes, en el *Holandés Errante* de la versión del Festival de Bayreuth del año 1985 con la dirección orquestal de W. Nelsson y el holandés de color Simón Estes, la historia, totalmente otra, consiste prácticamente en la persecución a una enferma mental, esquizofrénica, llamada Senta *para tratar de quitarle un cuadro con el retrato del holandés* que no suelta por ningún motivo y que estrecha contra su pecho enloquecida, quién, *ante la insistencia*, se arroja desde un segundo piso al patio comunitario (y no *al mar,* tras el condenado). Senta debe ser la más lúcida y no la más extraviada para salvar al holandés. Esta versión llega incluso a inventar personajes nuevos, como un atorrante que aparece en lugar del holandés en su incursión en la casa de Senta. ¿Y la supervisión (super-visión) artística...?

La clave de actuación e interpretación en Wagner está fundamentalmente dada y determinada *en el texto, objetivando* así aún más su obra. Por otro lado la dirección orquestal debe ser la correcta, también en base a las indicaciones de

Wagner; en caso contrario sucede que, por ejemplo, en relación al ―criterio‖ de que sus obras son muy largas, hay directores que ralentan aún más lo indicado en la partitura (de forma que el público ―se quede dormido‖) de manera que ese falso concepto adquiera realidad efectiva. Los enemigos de Wagner representan lo que Wagner atacaba y si bien suponemos hay un ―manto‖ de liberalismo, lo que en verdad circula en trasfondo es un cinismo desatado (para ponerse serio se usan diez y seis músculos de la cara, para sonreír solo se utilizan cuatro) y al final, evidentemente, toda la parafernalia antiwagneriana influye en los oídos cultos. Conclusión: Wagner es ―aburrido‖. Pierde todo sentido la definición de André Maurois ―*lo bello es aquello que es inteligible sin reflexión*‖.

Pero también ha habido extraordinarias y genuinas representaciones wagneriana, como por ejemplo la versión del *Anillo* en el Teatro de los Festivales de Bayreuth, en los meses de Junio y Julio de 1991, *especialmente* los tramos *La Valkiria y Sigfrido*, a mi juicio de lo mejor que se ha hecho con esta obra, en un espíritu verdaderamente wagneriano; de lo que he visto, una dirección, montaje, representación, escenografía, coreografía, vestuario y actuación a la altura de la música y la poesía de Ricardo Wagner, con la conducción orquestal de Daniel Barenboim y las personificaciones de Wotan por John Tomlinson y de Brunilda por Anne Evans, acompañados de las presentaciones de Linda Finnie, Matthías Holle, Paul Elming, Siegfried Jerusalem (en el papel de su homónimo Sigfrido), Graham Clark, Gunter von Kannen, Philip Kang, Bodo Brinkmann, Eva-María Bundschuh, Waltraud Meier y Birgitta Svenden, entre otros, ya que, como bien dijo hace ya muchos años atrás Henri Lichtenberger: ―En manos de Wagner, la acción externa se ha simplificado, despojado de todo elemento convencional, liberado de todo accesorio superfluo, se ha convertido en la expresión visible y concreta de una acción interna que se desarrolla en el fondo del corazón de los personajes y que confiere al drama su profunda unidad‖

Mencionemos la versión del Tristán en la puesta en escena de Oliver Py, con la dirección orquestal de Armin Jordan al frente de la Suisse Romande y las actuaciones y voces de Clifton Forbis y Jeanne-Michèle Charbonnet en el papel de Isolda (que debió contar con un buen vestuarista, entre otras cosas). Esta última versión prueba - estamos en el siglo XXI - que se puede y debe recrear (volver a crear) la obra wagneriana pero con la condición de ser respetuosos de los contenidos, ya que de no ser así se trata de la creación de otro creador, verdaderas *pantomimas* de mal gusto (como también acostumbra Py), al extremo de que hay ―versiones‖ *porno* de imbéciles con pretenciones de *originalidad.*

Sobre estos temas, es fundamental buscar en Internet: ―Las Locuras sobre Wagner y sus Obras‖: Barbaridades Anti Wagnerianas. El Desmadre Actual Contra Wagner.

Da la impresión que, a medida que aparecen nuevas versiones de las obras de Wagner, éstas van ganando en *parafernalia* sin sentido y en *efectos* especiales - contaminaciones hollywoodenses e idolatría por las conquistas de la técnica -

dejando de lado lo que realmente importa. A manera de ejemplo, la insulsa versión de *Parsifal* del año 1998 en Bayreuth, con Wolfang Wagner en la dirección general. Solo se salvan el magnífico director de la orquesta, Giuseppe Sinópoli y el personaje de Amfortas interpretado por Falk Struckmann. Kundry, ―la mujer en quien Wagner representa a Prakriti (en sánscrito Naturaleza) de su bosquejo ―Los Vencedores‖, a Gundrigia, extraña criada mensajera de los héroes de Asgard, a Herodía del Nuevo Testamento, a María Magdalena de los Evangelios‖ - según el análisis del Dr. Carlos Duverges en sus ―Notas explicativas, traducción castellana y guía temática del Parsifal‖ - acá no representa a nadie, peinadita, bien vestidita y con los labios pintados (como las indias apaches de las películas norteamericanas de otrora) esta encarnación luciférica o, como decía Wagner ―el principio demoníaco femenino universal‖ (―ein Welt dämonisches Weib‖) no seduce a nadie, excepto a Parsifal, que va cediendo de tentación en tentación con quien se le ponga por delante, mientras Klingsor canta para el respetable público en una especie de altar central (así tenemos en nuestros días a Ahriman, en un altar…y además central) en una escenografía general que se ―muestra la misma‖ para todas las diferentes situaciones, al extremo que Kundry ―ejerce su seducción‖ recostada, y a veces de frentón acostada sobre lo que entendemos como el elemento contenedor de la sagrada copa, del santo Grial del primer acto. Klingsor arroja la lanza para herir a Parsifal, pero ésta no se detiene frente a él, como indicó Wagner, sino que es cogida en vuelo levantando el brazo por éste, demostrando la mala puntería del Mago Negro. Parsifal dice: ―Con este signo destruyo tu encanto‖, pero no hace ningún signo. Wagner fue claro: ―Empuña el arma que está a su alcance y hace con ella el signo de la cruz‖. No queda clara la destrucción del *imperio de Klingsor*, imperio que podemos interpretar, sin temor a equivocarnos, como nuestra *realidad actual a nivel mundial*; y al final, a las indicaciones de Wagner: ―Desde la cúpula desciende una blanca paloma que se cierne sobre la cabeza de Parsifal. Kundry con la mirada fija en él, cae lentamente muerta a sus pies‖… no pasa nada de todo esto. Kundry goza de perfecta salud. Hay una infinidad de ―detalles‖ más que no se registran en esta versión que, esperable sí de Wolfang Wagner, es imperdonable, y que desembocan en las actuales versiones de sus hijas, ya no imperdonables sinó que impresentables. ¿La ausencia de *originalidad* e *innovación* puede llegar tan lejos?

Antes que nada y primero que todo Wagner es teatro, y al día de hoy -aparte cientos de versiones mediocres, como el Anillo llevado adelante recientemente en Valencia (año 2008-2009) con la dirección orquestal de Zubin Mehta, en el que, a pesar de algunos aciertos como el de las ocho valkirias en el tramo de La Cabalgata *cuando se presentan en bloque*, o el enfrentamiento de Wotan con Erda previo a su careo con Sigfrido, a manera de ejemplo, se farrearon toda una puesta en escena que podría ser significativa de un montaje digno del siglo XXI y los avances tecnológicos que se tuvieron a la mano para representar a Wagner en una versión ―moderna‖ (aunque teniendo presente las reiteradas indicaciones de Wagner a este

propósito, como por ejemplo, claramente sus declaraciones a Luis II, el 17 de mayo de 1881, en que Wagner le decía: ―Según parece, todos saben más que yo y creen que su manera de ver la escenificación es mejor que la que se propone; cuando lo que yo deseo es algo especial, un efecto verdaderamente poético y no ese alarde de suntuosidad con que suelen presentarse las óperas. Los decorados son diseñados como si tuviesen un valor por sí solos, para ser admirados como un panorama. Pero no es eso lo que quiero, sino un fondo discreto y la ambientación que corresponde a una determinada situación dramática‖), en cambio, en esta versión de Valencia se optó por un despliegue de artefactos mecánicos manipulados por ―personajes ajenos‖ metidos en la acción dramática, una exposición de ―efectos especiales‖ sin relación con la acción dramática en un pretendido lucimiento de los Fura dels Baus, bajo la idea de que ellos, con sus cuerpos, ―constituyan‖ la escenografía; por otro lado no se repara en la obesidad de personajes que no deben serlo simplemente por atentatoria a la agilidad del desarrollo de la acción dramática, aparte de no corresponder en absoluto como imagen. Cuento aparte, la lata de actores ―operáticos‖, ajenos a lo que está sucediendo según los lineamientos de la acción dramática, a quienes no se les mueve ni un músculo, preocupados de cantar para el público, dirigiéndose al respetable en vez de a su interlocutor ¿Y la intervención, la actuación de cada uno de los personajes según los requerimientos de la acción dramática, especialmente los *psicológicos* (en sentido simbólico, tradicional y humano) fundamentales en Wagner? *¿Anotó estimado lector cuantas veces aludimos a la acción dramática*? - en general solo hemos visto valiosos acercamientos, como el Anillo de Bayreuth del año 1991 mencionado más arriba, muy cerca de la perfección (aunque no completamente…por ejemplo, en esa versión, Sigfrido *no corta el yunque* con su espada una vez terminada de fraguar, según lo indica el texto wagneriano; símbolo importante que se elimina… no sabemos porqué razón) pero nada que nos haga exclamar ¡esto es perfecto!

Vistas así las cosas y a la espera de esas representaciones ―perfectas‖, pasarán una tras otra las diferentes versiones de las obras de Wagner, las diferentes puestas en escena, las diferentes escenografías, coreografías, los diferentes acentos en la actuación dramática, pero en mi opinión, mientras eso no suceda, es difícil superar aquella recreación que se nos presenta con los ojos cerrados y un buen par de audífonos. (Como dice Bruno Lussato: *"El Anillo de los Nibelungos es una fantasmagoría colorida, verdadero cine mental"*.) Creo que esto conecta de alguna manera con lo que a Wagner le sucedía al momento de la creación: el vuelo del espíritu, el goce sin intermediarios a las elevadas alturas de la música y las palabras, con nuestra propia ―puesta en escena‖, mentalmente**.** Bernard Shaw, en el prólogo de la cuarta edición de su famoso libro ―El Perfecto Wagneriano‖ confiesa ―admitir que mi modo predilecto de disfrutar de una representación de El Anillo es sentarme al fondo de un palco cómodamente sobre dos sillas, con los pies en alto y escuchar sin mirar‖, parecido en esencia a lo que dice Barenboim: ―con Wagner hay que ver con los oídos…‖.

El estructuralista Claude Leví – Strauss, en ―The Raw and the Cooked‖

escribe: lo siguiente: ―…la música y el mito comparten idiomas que, en sus respectivas y diferentes maneras, trascienden toda expresión articulada mientras que, al mismo tiempo y al igual que el idioma articulado, pero contrariamente a lo que ocurre con la pintura, por ejemplo, requieren de una dimensión temporal para desenvolverse. Pero esta relación con el tiempo es de naturaleza especial: es como si la música y la mitología sólo necesitaran del tiempo para poder negarlo. En verdad, ambos son instrumentos para la aniquilación del tiempo. Debajo del nivel de los sonidos y los ritmos, la música opera sobre un terreno primitivo, que es el tiempo psicológico del oyente; este tiempo es irreversible y por ende irremediablemente diacrónico, y sin embargo la música transmuta el segmento dedicado a escucharla en una totalidad sincrónica contenida dentro de sí misma. Debido a la organización interna de la obra musical, el acto de escucharla inmoviliza el paso del tiempo; atrapa y abraza de manera similar a como atrapa y abraza un trapo que se sacude al viento. Por consiguiente, al escuchar música, y mientras la escuchamos, encontramos una suerte de inmortalidad.‖

De todas formas, *certificando lo dicho a propósito de las posibilidades de representación wagnerianas*, quiero trascribir acá el texto de una carta publicada en Noviembre de 1988 en el diario El Mercurio a propósito de la presentación del Lohengrin en nuestro Teatro de Santiago de Chile, que demuestra que, con amor, dedicación y esfuerzo por hacer bien las cosas, a pesar de no contar con medios exuberantes - como algunas versiones acartonadas del Metropólitan Opera de Nueva York con su director Levine a la cabeza - se puede mostrar las bellezas contenidas en una representación digna :

―Señor Director:

En vista de la ausencia de temporada de ópera en el otrora famoso Teatro Colón de Buenos Aires, los aficionados a la lírica argentinos nos hemos visto en la obligación de viajar a Santiago a presenciar la temporada del Teatro Municipal en el afán de satisfacer nuestras inquietudes musicales.

Viajé a Chile por primera vez en Julio pasado para asistir a la ópera ―El Trovador‖. Para sorpresa mía, me encontré con un espectáculo de real jerarquía en el cual artistas tan célebres como Lando Bartolini y Fiorenza Cosotto cantaban junto a otros menos famosos, pero no por ello de menos calidad como los de Silvia Mosca y Luigio de Corato. Me llevé entonces una gratísima impresión del nivel de la ópera en Chile, de la calidad de sus presentaciones y de los óptimos intérpretes que la animaban.

En días pasados volví a Chile a presenciar la ópera ―Lohengrin‖ con que finalizaba la temporada del Teatro Municipal, y debo manifestarle, señor Director, que pocas veces he tenido oportunidad de presenciar un espectáculo tan completo, de tanta poesía, y en la interpretación de artistas de tan alto nivel mundial. Curiosamente, éramos más de 20 los argentinos que nos reunimos en dicho espectáculo, y todos coincidimos en que estábamos en presencia de una función realmente extraordinaria.

Durante mi vida he recorrido muchos teatros líricos y debo reconocer que las cuatro horas vividas en el ―Lohengrin‖ del Municipal de Santiago quedarán grabadas en mi memoria como uno de los momentos mas hermosos de los que pueda tener recuerdo. Creo que Richard Wagner hubiera soñado para su querido teatro de Bayreuth con una producción y un elenco de cantantes como los que vimos en Santiago. Y eso es mucho decir.

El Teatro Municipal de Santiago se ha ido ganando en los últimos años el prestigio de ser el teatro lírico más importante de Latinoamérica. Y con razón. Mis dos visitas en 1988 así me lo han confirmado.

A través de su prestigioso diario, señor Director, me permito hacer llegar mis felicitaciones a los responsables de la organización de tan ejemplares espectáculos en el Teatro Municipal, así como a las autoridades de la ciudad de Santiago que mantienen en tan alto nivel a su principal teatro.

Ojalá en Buenos Aires se siga su ejemplo.

Alberto de Marías Orrostegui

Buenos Aires, Capital Federal, República Argentina.‖

Esta carta es especialmente valiosa considerando lo que se desprende de un chiste muy conocido a propósito de una forma de ser de nuestros vecinos: ―El ego es ese pequeño argentino que todos llevamos dentro…y se escucha una voz desde lo más íntimo del ser que reclama…¡Ché! ¿pequeño? ―

Chiste aparte, estas opiniones también tendrían sentido en otras representaciones wagnerianas de este mismo Teatro Municipal de Santiago, como el Tristán del año 2010 también con Jeanne-Michéle Charbonnet como Isolda. (Teatro Municipal que debería llamarse Teatro Claudio Arrau, en honor a ese gran artista, único pianista con el antecedente de ser *el* discípulo exclusivo de Martin Krause - *"Este niño será mi obra maestra"*- que fue a su vez *el* discípulo de Franz Liszt, quien fuera *el* discípulo de Karl Czerny, quien fue *el* discípulo de Beethoven, tradición notable transmitida de generación en generación).

Para continuar con este tema relativo a las representaciones de la obra wagneriana dentro de nuestra realidad artística chilena, está la posibilidad, para estos montajes, de echar mano a las buenas conquistas de algunos de nuestros artistas, como el *cine* de Raúl Ruiz o Alejandro Jodorowsky (cuando se les preguntó, ahora a Los Beatles, cual era para ellos ―la mejor película‖, contestaron a coro, *"El Topo"* de Alejandro Jodorowsky), las *Pinturas Espaciales* de Roberto Matta, el *Ballet Moderno* de Raimundo Larraín (heredero de la *Compañía de Danza* del Marqués de Cuevas), la experiencia de *Cuerpos Pintados* llevada adelante por Roberto Edwards desde el año 1980 o las conquistas del *Circo Teatro* de Andrés Pérez, entre otros; todo ello bajo el *espíritu dramático* de Ramón Vinay, nombrado *"Caballero de la Orden Wagneriana"* por Wieland Wagner en el año 1956. **(15)**

Existe un hermoso volumen empastado en cuero rojo.
Contiene un facsímil del manuscrito del ―Parsifal‖ de Richard Wagner.
En su primera página se lee la siguiente dedicatoria:

"A Ramón Vinay, nuestro hermano y el más grande artista que haya aparecido en el escenario de Bayreuth.
Por extraño anticipo del destino fue a Vinay a quien tuvo en mente nuestro abuelo cuando concibió "Tristán e Isolda" y "Parsifal ".
Con cariño
(Firmado) Wieland, Wolfgang y Friedelinde Wagner
Abril 4 de 1958

Fotografía de Ramón Vinay, en el papel de Sigmund.

Orfeo

El arte
acción mágica
en el espíritu
es mi lenguaje
ya que soy
poeta y músico
así
he calmado los vientos
suspendido
el curso de los ríos
y detenido
animales furiosos
domador divino
humanizador de bestias
encantador
conmovedor
pero
que soy sin ti
Eurídice
perdida
por quererte contemplar
retenida en los infiernos
ahora para siempre
amor
he sido despedazado
por las Ménades
jóvenes alegres
frenéticas y graciosas
en su danza delirante
en su furor
despedazado
y repartido en las cosas
por esas Bacantes furiosas
que vibran de mí
en todas partes
en cada lugar
en todo tiempo
mi lira y mi voz

Jano Gacos, —Mitopoemas‖.

Una de las cosas que más me llamó la atención de todo lo exhibido en el Museo de Richard Wagner en Bayreuth, es la sorprendente premonición estampada en el famoso documento conocido como **La Profecía de Jean Paul***: "A saber Apolo ha dado el regalo de la poesía con su mano derecha y el de la música con su mano izquierda a la gente por separado y estamos esperando hasta este momento por el hombre que las reúna a ambas".* Escrito y firmado por el poeta Jean Paul en el año en que nació Ricardo Wagner; y en Bayreuth.

—No he tenido otros educadores más que el arte y la vida‖
Ricardo Wagner

—A partir del arte todos los hombres se salvan.‖
Ricardo Wagner.

—El valor del arte consiste en que nos proporciona esencialmente
lo mismo que obtenemos del mundo visible,
pero de un modo más condensado, más completo,
por medio de la elección y reflexión.
Las obras de arte plásticas y dramáticas contienen toda la sabiduría…
La filosofía ha tardado tiempo en manifestarse,
porque se procuró fundamentarla en el terreno de la ciencia,
en lugar de escoger el del arte‖.
Ricardo Wagner.

—Un mundo de sentimientos elevados frente al mundo de deseos materiales,
ésta es la gran revolución wagneriana del Arte‖.
—Wagner es el Arte que expresa la vida, en su dolor y su tragedia,
su redención y su destrucción.
La belleza nos ayuda a soportar la vida,
Wagner nos ayuda a redimirnos como seres humanos,
a buscar un motivo para vivir, un objetivo último.‖
Ramón Bau —Controversias con Ortega y Gasset sobre Wagner‖.

—Considerado como potencia artística, Wagner es algo casi inaudito,
probablemente el mayor talento en toda la historia del arte‖
Thomas Mann

—Richard Wagner forma junto con Esquilo y Shakespeare
la trilogía dramática de la Civilización Occidental‖.
Deryck Cooke

Hay un dibujo de época en que, *en estricta justicia*, aparecen Esquilo y Shakespeare haciendo reverencias a Wagner. Nietzsche escribió: ―Creedme: Schopenhauer y Goethe, Esquilo y Píndaro viven todavía‖. ―Wagner es el ventrílocuo de Dios‖.

―…Tristán está organizada de forma mucho más firme que cualquier obra de Shakespeare o que cualquier obra a gran escala precedente. Con sus extraordinarios recursos de armonía y color orquestal, Wagner nos encierra por completo en el mundo sobrecogedor e intenso de los amantes, de forma que nos sentimos inclinados, como ellos, a pensar que lo ajeno a su amor no tiene ninguna consecuencia. Por eso esta obra, que tan altas puso las ambiciones del arte, es eternamente fascinante, y a menudo, realmente peligrosa. Influyó sobre casi toda la música occidental‖. Audioclásica, tomo 22, pág. 50.

―Está generalmente admitido que existe un escogido círculo de personas superiores para quienes esa obra tiene una indeclinable y alta significación filosófica y social. Yo tengo la convicción de ser una de esas personas superiores y escribo esta obra con el deseo de ayudar, en su intento, a cuantos deseen penetrar en el círculo secreto de iniciados‖. G. Bernard Shaw ―El Perfecto Wagneriano‖.

―La obra de arte proporciona al pensamiento una imagen pura y definida del mundo interno. Gracias a esta imagen, la mirada penetra más allá de las apariencias con que el entendimiento reviste el fenómeno, y el filósofo se encuentra en contacto con la esencia íntima e invisible de las cosas…Del mismo modo que la lógica, psicología o metodología han sido fundadas sobre la base de las matemáticas y las ciencias naturales, así también la metafísica más elevada necesita del arte para llegar a los más profundos conocimientos.‖ Houston Stewart Chamberlain.

―…toda obra de arte se dirige propiamente a mostrarnos la vida y las cosas tal como son en realidad. Pero esta realidad no todos pueden comprenderla inmediatamente, porque se halla cubierta por ―el velo‖ de los accidentes objetivos y subjetivos‖. Arturo Schopenhauer.

―Después que el **Anillo** fue representado en Bayreuth en 1876, el filósofo Edmund von Hagen, exclamó impresionado: ― Miren a lo alto, humanidad sumida en el polvo, a la asoleada luz! Ahí ustedes ven a Platón, ven a Kant, ven a Schopenhauer, esos solitarios genios de todos los tiempos, poderosos y gigantescos. Sin embargo superior a todas esas alturas un genio, Richard Wagner. Gloria a ti Platón; gloria a ti Kant, y a ti gloria Schopenhauer. Gloria a todos ustedes viejos genios; pero tres veces gloria a ti, Wagner.‖

―La influencia de Wagner en la literatura y la filosofía fue significativa. La abundante versatilidad de Wagner significaba que podía inspirar el uso del motivo literario en muchas novelas empleando el monólogo interior (…) los simbolistas lo vieron como un hierofante mítico; los decadentes encontraron más de un motivo para el escalofrío en su obra‖. Millington,‖The Wagner Compendium‖.

―…Por supuesto no debemos olvidar que Wagner es un poderoso escritor… es forzoso decir que Wagner es el más fructífero poeta alemán desde Goethe… Y como una serie de señales mnemónicas, los poemas de Wagner son invencibles…

Eliot es quizás el primer poeta moderno en invocar el uso rúnico de Wagner, como sus acotaciones del Tristán y del Anillo en The Waste Land lo atestiguan.‖ Richard Howard, ―Wagner as Poet‖(Wagner como poeta). Traducción del autor.

―Wagner, como músico pienso que está en la cima; como escritor, vecino a Balzac…‖ Gabor Ötvös, ―Viaje hacia la melodía infinita‖, entrevista por Juan Antonio Muñoz.

―Wagner es un hombre fuerte que tiene el sentimiento de la alta poesía. Por eso, su obra es también más poética que musical…‖ Henri Frédéric Amiel, ―Diario Íntimo‖.

―… En cuanto al estilo poético wagneriano, encierra mucha riqueza de imágenes y con frecuencia tiene grandilocuencia heroica y sutileza de expresión, todo lo cual, desgraciadamente, se empobrece aún en la mejor traducción. Un gran poeta francés como Baudelaire, elogiaba calurosamente la fantasía y belleza de esos poemas…A la vez, arcaísmos y ciertas rudezas, aliteraciones frecuentes e ingeniosas, recurso fonético muy usado en todas las últimas obras del maestro y que recuerda la versificación arcaica; onomatopeyas de efecto musical, prestan a los versos especial sabor y carácter.‖ Ernesto de la Guardia ―El Anillo de los Nibelungos, las cuatro jornadas, traducción y análisis‖.

Wagner se explaya largamente en su obra Ópera y Drama sobre las tensiones nacidas, según su teoría, de una inicial metáfora según la cual la música es mujer y la palabra el principio masculino que viene a fecundarla para engendrar el arte ideal, el drama musical. La revolución wagneriana abarcó todos los campos y su influencia en los artistas e intelectuales tanto de su tiempo como de la posteridad, fue y es inmensa, al extremo de hacer decir a Thomas Mann, el premio Nobel, autor también del sugestivo título ―Muerte en Venecia‖: ―…Nunca un arte verdaderamente grande ha ―realizado‖ un éxito tan monstruoso, como el del teatro musical de Wagner ―. Thomas Mann también escribió*:* ―Se tiene gran respeto por los ensayos en prosa de Wagner, por sus manifiestos de estética y crítica, por los comentarios de su obra; ensayos sobre el arte y la cultura, de una inteligencia y de una voluntad de meditación extraordinarias‖. Y también: ―Dudar de la capacidad poética de Wagner me ha parecido siempre absurdo. ¿Qué hubiera mas poéticamente bello y profundo que la relación de Wotan con Siegfried, la paternalmente burlona y condescendiente inclinación del dios hacia su aniquilador, la amorosa renuncia del poder viejo en beneficio de lo eterno-joven? El maravilloso sonido que habla aquí el músico se lo debe éste al poeta‖.

En una larga lista de otras figuras culturales importantes influidas por Wagner, Bryan Magee incluye a D.H.Lawrence, Aubrey Beardsley, Romain Rolland, Gérard de Nerval, Pierre-Auguste Renoir, Rainer María Rilke y muchos otros más.

―Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé y Paul Verlaine adoraban a Wagner. Edouard Dujardin, cuya influyente novela ―Les lauriers sont coupés‖ en forma de monólogo interior está inspirada en la música del compositor, fundó una revista dedicada a Wagner, ―La Revue Wagnérienne‖, en la que contribuyeron J.K.

Huysmans y Téodor de Wysewa. En el siglo XX, Wystan Hugh Auden denominó a Wagner ―quizás el mayor genio que jamás ha vivido‖ mientras Thomas Mann y Marcel Proust estuvieron fuertemente influidos por él y analizaron a Wagner en sus novelas. Wagner fue también analizado en alguna de las obras de James Joyce. Los temas wagnerianos se encuentran en ―La tierra baldía‖ de T.S. Eliot que contiene líneas de Tristán e Isolda, El Ocaso de los Dioses y el poema de Verlaine sobre Parsifal…‖ Wikipedia, la enciclopedia libre. ―Richard Wagner‖.

René Dumesnil en ―La Naturaleza del Drama Wagneriano ―comenta que ―Sin duda, los defensores de Wagner fueron menos numerosos que sus detractores. Pero se contó entre ellos, en Francia, desde el primer momento, a algunos músicos y a algunos poetas ilustres cuyas opiniones mantenidas con firmeza terminaron por vencer todas las resistencias. Baudelaire, Gérard de Nerval, Champfleury, Théophile Gautier, Léon Leroy, fueron los primeros en defender al compositor, víctima de una odiosa conspiración. Algo mas tarde llegaron los simbolistas: Villiers de L´Isle- Adam, Edouard Dujardin, Ernest Schuré, Catulle Mendés, Judith Gautier, etc. Es necesario recorrer la colección de la Revue Wagnérienne para darse cuenta de la importancia de un movimiento que estuvo íntimamente ligado a la literatura francesa de fines del siglo XlX y de los primeros años del XX. Esta influencia se prolongó : el índice de nombres de personas citadas por Proust en su Tiempo perdido y en su Tiempo reencontrado menciona a Wagner treinta y cuatro veces, pero los pasajes que abarcan varias páginas en las que el nombre del compositor aparece varias veces, se cuentan una sola vez. Por otra parte, la escuela naturalista, Zola y sus discípulos, había sufrido, poco antes de los simbolistas, la influencia de Wagner: Huysmans consagró a la obertura de Tannhäuser una de las tres Paráfrasis de sus Croquis Parisienses, y puede decirse que Henry Céard ha escrito una larga novela al margen de la partitura de Tristán. Por otra parte, André Cocuroy ha probado que Zola transportó a la técnica de la novela el sistema del leitmotiv wagneriano, y tras él muchos otros.

En cuanto a los compositores, no existe ninguno, a partir del último cuarto del siglo XIX, que rehúse utilizar la construcción temática por repetición de los leitmotiv y prefiera, en el drama lírico, la división por números separados a la melodía continua. Hasta los que creen escapar a la influencia wagneriana aceptan estas comodidades de las que él dio el ejemplo. Para ellos - ¿no tienen razón? – no es el procedimiento el que crea el peligro, cuando se lo usa libremente, sino la imitación de lo que en Wagner era netamente germánico. Y acaso Verdi, antes de iniciar Falstaff a edad avanzada, hablara el lenguaje de la razón al escribir a Hans von Bülow: ―Si los artistas del Norte y del Mediodía tienen tendencias tan diversas es porque es bueno que sean diferentes. Todos deberían mantener los caracteres propios de su nación, como lo ha dicho muy bien Wagner. ¡Felices vosotros que sois todavía los hijos de Bach! ¡Y nosotros, hijos de Palestrina, también tenemos una escuela grande y bella…!‖

Ocurre con las obras del espíritu lo que con los frutos del huerto: deben una parte de su sabor al suelo en que el árbol hundió sus raíces y del que extrajo ese don con que se ha nutrido.‖

Yvan Diagerine ha ampliado estas informaciones en su ―Wagner, les poètes et les romanciers‖. (―Wagner, los poetas y los novelistas‖. Traducción del autor): ―De 1885 a 1888, la Revista Wagneriana, dirigida por el joven y ardiente Edouard Dujardin, contribuyó grandemente a hacer crecer el entusiasmo por el autor de la Tetralogía – entusiasmo que alcanza una dimensión sin igual en la historia de la música (Hoy en día, Wagner es aún capaz de desencadenar las pasiones. Pero el centro de interés se ha desplazado: la comprensión profunda de la obra importa menos, desgraciadamente, que las disputas a propósito de los orígenes del compositor, que los judíos tienen ganas de hacerlo figurar en sus filas, o los enfrentamientos a propósito de las puestas en escena de sus obras, reivindicadas por los marxistas a la moda).

Los nombres mas prestigiosos de la época se codean en la Revista Wagneriana, inspirada por Houston Stewart Chamberlain: Stéphane Mallarmé, Edouard Schuré, Henri de Regnier, Verlaine, Elémir Bourges, Jules Laforgue, Maurice de Maeterlinck, Villiers de L´Isle-Adam, Catulle Mendés, Paul Dukas, Vincent d´Indy, Fantin-Latour y Jules de Brayer, que no vaciló en irse de París a Bayreuth a pie (el ―Viaje Artístico a Bayreuth‖ de Albert Lavignac recomienda acometer el trayecto de rodillas, pero ningún fanático, que sepamos, ha seguido ese consejo a la letra).

Antes que la Revista Wagneriana no cesara de aparecer, Edouard Dujardin entrega al público una pequeña obra maestra, ―Los Laureles son Cortados‖(1887), considerada como una novela revolucionaria que había influenciado fuertemente a James Joyce. Ese precursor, que no hizo mucho ruido en la época, fue enseguida celebrado por Mallarmé, después por Valéry Larbaud. Su narración se puede definir como un ínfimo contrapunto a Tristán e Isolda, wagneriano en la medida que su héroe se sitúa en las antípodas del drama de amor sublime. Ese monólogo interior, el primero de la literatura europea, conmovedor de verdad, será muchas veces imitado, pero jamás igualado según sus defensores.

En el número especial de la Revista Musical: Wagner y Francia (1923) Dujardin dará lugar a los últimos versos del soneto de Verlaine, ―Parsifal‖…

La influencia que ha tenido Wagner sobre los poetas simbolistas es gigantesca. Ella culmina con ―Ensueño de un Poeta Francés‖ de Mallarmé, reproducido en el capítulo ―Testigos‖ de ese volumen… La encontramos igualmente en las numerosas páginas de ―Historias Insólitas‖ y ―Cuentos Crueles‖ de Villiers de l´Isle Adam, quién curiosamente, destina el menos inspirado de sus escritos a la Revista Wagneriana. (Su cuento titulado ―El secreto de la Música Antigua‖ en que se trata de una ópera compuesta sobre todo de silencios…está dedicada a Wagner).
Jules Laforgue hace figurar en sus ―Morales Legendarias‖ un sorprendente

Lohengrin hijo de Parsifal mientras que Apollinaire nos ofrece en ―El Rey-Luna (el poeta asesinado) la imagen de un Luis ll de Baviera y de una partitura de El Oro del Rhin, como vistos en el espejo deformante de pantanos hipnóticos. Elémir Bourges, en su bella novela ―El Crepúsculo de los Dioses‖ no vacila en poner en escena a Wagner en persona. La acción se desarrolla entre la representación de La Walkyria y la última jornada de la Tetralogía. Los dos intérpretes de Siglinda y de Sigmund, Hans y Christiane Ulrich, que son hermano y hermana, cantan sus roles con una pasión tal que terminan por identificarse con sus incestuosos personajes: el amor los consume a tal punto que Hans Ulrich prefiere darse la muerte. (1- Del mismo autor, es conveniente señalar también ―Los pájaros levantan vuelo y las flores mueren‖, novela de una tonalidad muy wagneriana).

André Coeuroy, en sus ―Notas sobre la novela francesa wagneriana‖ (Revista Musical 1923) nos informa que Georges Sand fue seducida por un artículo de Wagner a propósito del Freyschütz (aparecido en la Gazette Musicale) que encontró eco en uno de sus cuentos, donde ella duda de la aptitud de los franceses de comprender el misticismo popular. Primera huella, probablemente, de wagnerismo en la literatura francesa. De Georges Sand a autores contemporáneos, la lista de escritores influenciados por Wagner sería interminable. Muy temprano, Théophile Gautier escribe sobre tema de Tannhäuser, y Gérard de Nerval, de Lohengrin. Baudelaire se une inmediatamente al concierto de elogios, como Champfleury y Catulle Mendés que traza un retrato muy colorido de Wagner en ―El Rey Virgen‖.

Citemos igualmente a León Daudet (―Delante el Dolor‖), Hysmans (―Al Revés‖), Peladan (―La Victoria del Esposo o como se llega a ser artista‖), Adolphe Retté (―Parsifal en Montsalvat‖), Robert de Montesquiou, Maurice Barrés, Judith Gautier, Stuart Merill, André Suarés, Jean Richepin, Verhaeren, Rémy de Gourmont, Octave Mirbeau, Paul Claudel, etc. El mismo Emile Zola no escapa al contagio, aunque se manifiesta en los novelistas naturalistas bajo una forma que no recuerda en nada el wagnerismo místico de los simbolistas. A propósito, es muy agradable descubrir bajo la pluma de André Coeuroy un sabroso estudio de la muerte de Albino en medio de flores, en ―La flauta del Abad Mouret‖, y de la ―sinfonía de quesos‖, en ―El Vientre de París‖ de Zola, según el sistema de Leitmotiv orquestado de mano maestra :

―En medio de esa frase vigorosa, el parmesano arrojaba por momentos un delgado filete de flauta campestre, mientras los bries ponían ahí dulzuras insípidas de tamboriles húmedos. Se tiene una sofocante reposición de livarot. Y esta sinfonía se toca por un momento sobre una nota aguada de géromé anisado, prolongado a punto de órgano ―.

A pesar de su aspecto paradojal, la escena toda es wagneriana; la idea profunda, es la de la orquesta viviente que hace parte de la vida del drama. Esos quesos que ejecutan su abyecta sinfonía no hacen mas que comentar, subrayar, aclarar las calumnias que intercambian en la tienda las tres viejas arpías del barrio: es, en su

género, tan trágico como la meditación de muerte en el Crepúsculo de los Dioses. —

…Es necesario citar también a Henry Céard, Rod, Madame de Noailles, Emile Baumann, Emile Clermont, Camille Marbo, y hasta Colette en los —Dialogos de Bestias‖ y los —Zarzillos de la Viña‖ encerrando algunos nostálgicos acordes wagnerianos. Agreguemos que Tristán Klingsor, a quién Maurice Ravel puso en música el poema —Asia‖, fue un muy ferviente wagneriano. En cuanto a —La Búsqueda del Tiempo Perdido‖, erraría su objetivo si ciertos leitmotiv no frecuentaran su trama, con insistencia. En la época que apareció el estudio de André Coeuroy (1923), aquel deplora que los jóvenes novelistas no evoquen a Wagner mas que por la burla (Giroudoux, Jean Cocteau, Jules Romains.) Nadie mas que Arnyvelde pudo osar comparar seriamente las conmociones del mundo contemporáneo a los viejos mitos germánicos (—El Arca —, 1920 y —Baco Mutilado, 1922). Intrépidamente, este autor olvidado sugiere que los trabajos subterráneos del Metropolitano son quizás obra de los Nibelungos y que el canto de Sigfrido liberando a la Walkyria de su círculo de llamas expresa el deslumbramiento de un Curie descubriendo el radio.

La ola de idolatría wagneriana, donde Aubrey Beardsley es un testigo - a través de dibujos que son liberadores relatos eróticos, —Venus y Tannhäuser — - había ya suscitado, desde 1893, la obra de un tal Dr. Amicullus (pseudónimo del músico Lecoq, según algunos) titulado —Las Enfermedades Wagnerianas, de su Tratamiento y Sanación‖ en la cual la wagneridad tiene compañeros como la wagneriola, la wagneromanía y la wagneralgia.

Más cerca de nosotros, un Julien Gracq repondrá sus cartas de nobleza al universo wagneriano despreciado por una popularidad excesiva.

En el dominio extranjero, retenemos los nombres de Gertrude Atherton, Ibañez, Moore y Franz Werfel. En —El Fuego‖, Gabriele d´Annunzio hace intervenir al viejo Wagner en medio de pasajes invernales de Venecia, y describe, un poco novelado, la partida de la góndola fúnebre en el gran canal. —Sangre Reservada‖, de Thomas Mann, es la narración de un incesto inspirado, se dice, por la conducta de sus propios niños, Erika y Klaus: tiene por marco una escena de opera donde se desarrolla La Walkiria. Después de adornarse como para las nupcias, un par de adolescentes se rinde en el palco obscuro donde asisten a la representación de los amores tumultuosos entre Sigmund y Siglinde. Así ellos hermano y hermana, los dos espectadores quieren revivir el episodio mitológico cuya evocación los ha llevado al paroxismo. Ese tema no es nuevo, ya que Elémir Bourges lo ha ya tratado a su manera en 1884. Signo de la perennidad del leitmotiv wagneriano, que vivifica una sangre siempre nueva.

*

—La música expresa lo eterno e ideal.
No se refiere a la pasión, el amor o la desesperación de tal o cual individuo,
sino a la pasión , al amor y a la desesperación en sí‖.
Ricardo Wagner

—La obra de Wagner va a dominar nuestro siglo,
como la manifestación más monumental del arte contemporáneo.
Es fulminante, maravillosa y solemne.
Su genio para mí es un foco luminoso a seguir.‖
Franz Liszt.

—Ninguna persona culta puede negar
que a la cabeza de los grandes músicos
hay que colocar a Ricardo Wagner‖.
Francisco Vera.

—Solo existen Beethoven y Wagner,
después de él, nadie‖.
Gustav Mahler

—Wagner es el más grande maestro de las formas musicales
que nunca haya existido‖.
Profesor Riedel

—Fue inmensa la influencia de Wagner sobre todos los compositores de su época y de una o dos generaciones siguientes…resumió y amplió las posibilidades expresivas de la música y llevó a su culminación el movimiento romántico. Dignificó el teatro lírico y abrió rumbos transitados aún hoy. Cuando las generaciones musicales del siglo XX quieren implantar ideas nuevas tienen que combatir antes que nadie a Wagner. Para que un Stravinsky dedique una gran parte de su **Poética Musica**l a combatir a Wagner, muerto setenta años atrás, el creador de **Tristán e Isolda** debe de haber sido en verdad de una talla formidable.‖ Kurt Pahlen, —La Opera‖.

—Sus composiciones, en particular Tristán e Isolda, rompieron con importante terreno musical. Durante muchos años, muchos compositores estaban dispuestos a alinearse con o en contra de la música de Wagner. Sobre todo Anton Bruckner y Hugo Wolf estaban en deuda con él, al igual que Cesar Frank, Henry Duparc, Ernest Chausson, Jules Massenet, Alexander von Zemlinsky, Hans Pfitzner y docenas de otros.

En el siglo XX las revoluciones armónicas de Claude Debussy y Arnold Schoenberg (modernismo tonal y atonal respectivamente) se remontan al Tristán. La forma italiana de realismo operístico conocido como verismo debe mucho a la reconstrucción de la forma musical de Wagner.‖ Wikipedia, —Influencia y Legado‖.

—…En estas condiciones, me ha parecido imposible no comenzar por la música alemana. Y no por consideración a su pasado maravilloso, ni por su antigua

supremacía, ni por causa de la enorme importancia de su influencia escolástica en la Europa central y septentrional…sino porque en esa Alemania de 1850 acertó a haber un hombre que presentó al universo la concepción musical más genial revelada desde Beethoven; sino porque el ―fenómeno Wagner‖ es uno de los mas considerables del mundo; sino porque Wagner ha influido sobre toda la intelectualidad contemporánea. Y en todas partes encontraremos sus huellas en el curso del presente estudio, por lo que no ha de extrañar que le consagre la parte más amplia en el capítulo de la música alemana.

Esta música cuenta ciertamente con otros talentos; pero Wagner resume todos los motivos que tenemos para hablar del arte musical germánico desde 1850. Tanto los resume, que, hasta la aparición de Ricardo Strauss, el público francés, que apenas había oído hablar de Brahms, no se preocupó de saber si existían contemporáneamente con Wagner o después de él otros compositores alemanes. Si fuera posible hallar una excusa para esta ignorancia proverbial cuyo reproche fue siempre sufrido con ligereza, podríamos encontrarla en todo caso en la aplastante superioridad de Wagner sobre todos aquellos a quienes el deber de ser exacto y completo me hará citar y comentar después de él.‖ Camilo Mauclair, ―Historia de la Música Moderna‖.

El consenso general es que, tratándose de música, Wagner es el Everest, por eso algunos autores afirman que algunos andinistas musicales llegan a los 4.000 o 5.000 metros, pero no más arriba; que Wagner no es para todos sino para algunos. En verdad no estoy de acuerdo con estas aseveraciones, aceptando sí que puede haber muchas razones que avalen esta opinión, entre otras, que la duración de sus obras les parezca excesiva. Por mi parte las considero excesivamente breves. Por lo que a mí respecta, cada una de sus obras debería durar días, prolongando así aún más el placer que regala este arte. Y Wagner tenía la capacidad para ello.

―Jamás se había escrito música de tal naturaleza: de una sonoridad tan impresionante, de una orquestación tan turbulenta, pero sin dejar nunca de ser melódica. La melodía wagneriana es un fenómeno único. No sigue lar reglas de la métrica: no se limita a un número determinado de compases; y, utilizando con frecuencia suspensiones tonales para lograr un sentimiento de paralización psicológica, no siempre termina con una cadencia perfecta. Es una melodía extraordinariamente poderosa, porque es libre, porque asciende y cae, fluyendo todavía en otra nueva melodía, hasta que el público experimenta la sensación de un juego infinito, de una fluidez interminable.‖ Louis Untermeyer, ―Wagner‖.

―…ya dibujado por la orquesta y en diferentes instrumentos, ya indicado por las voces, confundiéndose en muchos momentos de la obra y enlazándose entre sí, con lo que tales combinaciones causan cierta vaguedad arrobadora y mística que es característica de la música wagneriana. Las modulaciones por medio de alteraciones inesperadas y repentinas, nuevas y sorprendentes; el género fugado, las maravillas del contrapunto, el uso frecuente de los acordes disonantes y otras fórmulas armónicas, tales como apoyaturas, retardos y resoluciones excepcionales, producen unos contrastes maravillosos, una riqueza de colores y de timbres que causan intensa

emoción estética y un efecto verdaderamente sobrehumano.‖ Mario Roso de Luna, ―Wagner, Mitólogo y Ocultista‖.

―La obertura de ―Los Maestros Cantores‖, es deliciosa cuando se conoce su significado: solamente los que la hayan oído como una pieza de concierto sin ninguna clave y que juzguen su libre armazón contrapuntística desde el punto de vista de los viejos cánones, comprobarán cuan atrozmente están tratados los temas de los músicos de la vieja escuela. Cuando yo la oí por primera vez, teniendo fresco el recuerdo de una audición de la Misa en B menor de Bach, confieso que pensé que todo había sido dislocado y trastornado. Quizás lo estuviera; pero ahora que estoy familiarizado con las obras y la armonía de Wagner, me veo capaz de comprender algunos pasajes que me producen el mismo efecto, a tanto llega mi admiración por Bach, como si oyese la obra más perfecta de este maestro.‖ G. Bernard Shaw ―El Perfecto Wagneriano‖.

Wagner se instaló en el centro del centro musical, en el corazón del sistema, en su imperio. Como dijo Nietzsche (el de la primera etapa): *"no se puede ir más allá".* La voluntad en Wagner es moderada por el intelecto con base en el corazón, que es donde radica la verdadera inteligencia. Wagner se instala en donde se trasvasija sangre roja y sangre azul musical, en el centro de la lemniscata, en el cruce de las dos circulaciones sanguíneas musicales, oriental y occidental.

Rudolf Kassner afirmó que *"en el reino del Padre no hay drama, sino diálogo disfrazado de monólogo",* una definición que podría aplicarse perfectamente a la música de Juan Sebastián Bach, a mi juicio cúspide del período que llamo ―volitivo‖ en la historia de la música. Bach en las raíces de la música. Wagner erguido con la seguridad del dominio musical cual tronco desde donde nacen raíces y ramas. Ramas que son miles. En esto de la música, Bach como padre, y Wagner como hijo. ¿Y el Espíritu Santo?: ¡Una palomita blanca con un laúd en el pico! (¿revoloteando sobre la cabeza de Sibelius?).

Filósofos han arriesgado la idea de que el hombre es hombre porque *hace* (Homo Faber), o porque *juega* (Homo Ludens) o porque *piensa* (Homo Sapiens) pero lo efectivo es que parcelan la verdad que se refiere a las tres instancias del Homo Erectus como ser que quiere, siente y piensa, correspondiendo la conjugación de esos verbos en ese mismo orden en el transcurso de su vida, desde que se es niño, pura voluntad, transitando por la madurez jugándosela por la vida, hasta una ancianidad con sabiduría.

En la región cefálica, asiento del pensar, el sistema óseo por fuera, como una bóveda, se cierra completamente, protegiendo la maravilla del cerebro humano, en la máxima inmovilidad conseguida por la actividad del organismo en el ―frío de las alturas‖, eco de la verdad que se refiere a que el mejor resultado de su acción lo consigue ―una mente fría‖, al contrario del otro extremo, el abdomen, en donde el hueso se interioriza especificándose en una labor mas estructural, dejando la maravilla de sus órganos y músculos expuestos al exterior - al contrario de la cabeza- de manera de optimizar una función volitiva acorde con su origen. El sistema intestinal es una réplica, opuesta, del cerebro, con un funcionamiento que origina

fecas, contrario al mundo de las ideas. Aquí todo funciona bien en el calor de su actividad siendo efectivo que el frío en esta zona abdominal es señal de enfermedad, al igual que el calor en la cabeza. En la zona intermedia, creadora de los extremos y al mismo tiempo mediadora entre ambas, la zona torácica acoge el sentir, el mundo del arte, el mundo onírico, ni despierto como ―arriba‖ ni dormido como ―abajo‖ y en donde el sistema óseo se manifiesta ni cerrado ni abierto (costillas), de manera de acoger el ritmo que tanto los pulmones como el corazón llevan adelante en esta zona, asiento del sentimiento y sede del intelecto puro. En términos domésticos, *el suspiro* y *la corazonada*.

Esta visión trinitaria arroja luz a propósito de que identificamos con la quietud, la serenidad, el azul, lo alto, lo superior, al cielo; y el ajetreo, la inquietud, el rojo, el calor, lo bajo, lo inferior, al infierno. En medio siempre el equilibrio, la mediación entre los extremos que por extremos se tocan - no variando mucho el resultado si se intercambian entre ellos - como hielo que quema. No debemos olvidar que los dos extremos ―se tocan‖ y por lo tanto, en la práctica, se identifican de alguna manera (algo clarísimo en la actividad política extremista, por ejemplo).

En el tórax decíamos, lo onírico, la ensoñación, la respiración, el ritmo, la labor artística. El corazón como órgano del conocimiento metafísico, como sede de la intuición intelectual pura; el sístole y el diástole del corazón, epicentro del arte, el tira y afloja del amor. El hombre que canta con los ojos cerrados, ni durmiendo ni despierto. En la aurora y el crepúsculo al mismo tiempo.

―*Walther*.-…Entre un canto de maestro y un canto bello, ¿hay pues una diferencia? ¿Y cómo averiguarla?

Sachs (con voz tiernamente conmovida).- ¡Amigo mío! En los felices días de la juventud, cuando poderosas aspiraciones remueven profundamente nuestras almas, levantándonos el pecho y dilatando nuestro corazón hacia el éxtasis del primer amor, cualquiera canta una bella canción…¡La primavera canta por él!...Mas cuando llega el estío, y después el otoño y el invierno y con ellos urgencias de la vida, la dicha conyugal, los hijos, los negocios, las preocupaciones y los conflictos, aquellos que, a pesar de todo, consiguen crear todavía bellos cantos, reciben , como habéis visto, el nombre de maestros…

Walther (Con tierna exaltación).- ¡Yo quiero unirme con la mujer a quien adoro! ¡Quiero que sea por siempre mi compañera!

Sachs.- Aprended las reglas de los maestros, estudiadlas, puesto que aún es tiempo para que, siendo vuestro guía más fiel, os ayuden algún día a conservar y volver a encontrar en vuestro corazón los tesoros que allí depositaron la primavera, la pasión y el amor en los años de vuestra juventud, cuando todavía no conocíais más que la alegría de las aspiraciones ilimitadas. ¡Todos esos tesoros que sólo las reglas magistrales os devolverán más tarde intactos!...

Walther.- Pero, ¿quién creó esas reglas que tanto prestigio tienen?

Sachs.- Los que las instituyeron fueron maestros que solo obedecían, promulgándolas, a profundas necesidades…Fueron espíritus cruelmente oprimidos por las tristezas

de la vida…que bajo el imperio de su propia angustia, de sus ásperas aspiraciones, de sus desengaños, hubieron de forjarse una imagen, un modelo ideal, por decirlo así, que contuviese firme y preciso el recuerdo bendito de su juventud y del amor, conservando puro el perfume primaveral, desvanecido en las brumas del pasado.
Walther.- Mas ¿cómo puede el hombre, cuya primavera pasó, reanimarla y reproducirla por medio de una imagen evocadora?
Sachs.- ¡Rejuveneciéndola incesantemente…! ¡Como hago yo! ¡Yo, a quién sólo queda de la Primavera de la vida el recuerdo lejano mezclado con dolorosas ansias, yo os enseñaré las reglas; pero seréis vos mismo, vuestro canto, quien me renovará su verdadero sentido…Aquí hay tinta, pluma y papel : cantad vuestros versos. ¡Dictad!: yo escribiré.
Walther.-Y ¿qué he de cantar…?
Sachs.- Decidme vuestro sueño de esta mañana.
Walther.-Creo que durante vuestra elocuente lección le disiparon las reglas.
Sachs.- Razón de más para llamar en seguida al arte en vuestra ayuda, al arte del poeta. No seríais ciertamente el primero que, gracias a su ayuda, volvería a encontrar cuanto creyó perdido.
Walther.- Eso sería poesía, pero ¿y mi sueño?...Eso ya no será mi sueño.
Sachs.- ¡Bah! ¡El ensueño y el arte son hermanos! ¡Ya veréis cómo sólo desean ayudarse mutuamente!
Walther.- ¿Cómo debo empezar de acuerdo con las reglas?
Sachs.- A vos toca establecerla según como empecéis, pues bastará desarrollar el resto de acuerdo con el principio…Recordad primero vuestro hermoso sueño matutino; para el resto, Sachs vigilará…¡Dejadle hacer!...‖
Diálogo de ―Los Maestros Cantores‖. Traducción de Mario Roso de Luna, ―Wagner, Mitólogo y Ocultista‖.

La Biblia pareciera componer la identidad del hombre según esta visión trinitaria de que hablábamos mas arriba, con el *abdominal* Antiguo Testamento, la creación del Padre (sexo), y transitando desde la voluntad de todo este largo primer período hasta el *torácico* Nuevo Testamento, con Cristo (corazón) en el Centro del Universo. Con la tercera y última instancia, el Apocalipsis, estamos de lleno en la región *cefálica*, (mente) la meca del sistema nervioso y del espíritu, con Juan, *"el hijo del trueno",* escribiendo la enigmática Revelación. La revelación es a la fe, lo que el conocimiento es a la razón, de ahí el problema de interpretación que representa este escrito, inspirado y dictado por la tercera ―persona‖ de la Santísima Trinidad, el Espíritu Santo.

Creo que el proceso musical desde sus orígenes hasta ahora ha llevado este mismo itinerario, transitando desde sus oscuros atisbos nacidos de la voluntad, el querer del hombre eclosionando en la gloria del llamado período clásico, hasta el nacimiento del Romanticismo, es decir, la introducción de la música en la zona torácica, el sentir del hombre, impulsado por Beethoven, héroe wagneriano.

Wagner, el último romántico es atraído al máximo por Beethoven, el primer

romántico. (*"Solo en el lenguaje musical del maestro se podía hacer público lo indecible..."* Ricardo Wagner ―La Sinfonía Heroica de Beethoven‖.)

En este período romántico, que va de Beethoven a Wagner, la música se explaya en infinidad de autores que se mueven en la región torácica hasta la aparición de Ricardo Wagner que se instala en el centro mismo del corazón, con sus cualidades de luz y calor, es decir, intelectual (espiritual) y sentimental -*"Yo soy todo sentimiento, a tal punto que el espíritu se confunde en mí con el corazón; pero los asuntos del corazón no puedo escribirlos si no es con notas"* (Carta de Wagner a Liszt)-. Y esta dualidad, en lo mas íntimo del ser, es como el ritmo de contracción y expansión del receptáculo de la vida, del vaso que la contiene. Wagner se instala en el centro del corazón del hombre en la historia de la música y desde ahí irradia luz hacia atrás, a la comprensión del pasado musical, el período volitivo, justificándolo con su genio, y también hacia adelante, sin que podamos adivinar de dónde sacó esa capacidad que lo hizo romper con todo lo conocido en composición musical, esparciendo los gérmenes de todas las músicas que vendrían después de él, abriendo las puertas a todas las músicas del futuro, es decir, a ese proceso que culmina por introducir la música, por obra y gracia de los músicos modernos, en la zona cefálica, el pensar del hombre, con tanta diversidad de posibilidades sonoras como los desvaríos de la mente, llegándose incluso, en alas de la racionalidad, a la falsificación - cara a la segunda mitad del siglo XX - en la reproducción de los sonidos y su recomposición por medio del sintetizador (que llega a hacer decir al especialista en Bach, el extraordinario pianista canadiense Glen Gould, discípulo del pianista chileno Alberto Guerrero, frente a una versión computarizada de un concierto brandemburgués por Walter Carlos que ―en su opinión es el mejor concierto brandemburgués que ha escuchado‖(¿)). Las músicas del hombre actual, fundamentalmente pertenecen a la actividad cefálica, de ahí tanto *ruido desagradable* (muy parecido, por contrarios, a la definición de música por Napoleón), natural, ya que la música está desfasada de su verdadero centro. El pensamiento racional es a la ciencia lo que la voluntad es a la religión y el sentimiento y el intelecto puro al arte. Ciertamente las tres funciones deben estar en cualquier actividad llevada adelante por el hombre, pero sin equivocar el ámbito correcto en que se deben manifestar, para no ser ―aves en corral ajeno‖. Obviamente, lo ideal es que ―la cuestión‖ se piensa, se siente y se hace - Dios, decimos, en ese orden es Omnisciente, Omnipresente y Omnipotente - como bien lo ilustran los tres movimientos típicos de la forma sonata, clásica de las sinfonías, y en las que el primer movimiento lo entiendo referido al impulso del pensamiento, en donde se gestan todas las ideas musicales y se compone la obra; el segundo movimiento, calmo, íntimo, sentido, a la ensoñación, al sentir del hombre y el tercer movimiento a la actividad motora, volitiva…(primero y último movimientos que ya sabemos se pueden intercambiar…).

―…No es posible concebir el espíritu, la esencia de la música, sin relacionarla directamente con el amor, que es el alma del divino arte. Sin el amor, no podría existir en absoluto…

…El corazón tiene su modo de expresión en el sonido; tiene en la música

su lenguaje artístico y reflexivo. La música es el amor del corazón en la plenitud de su fuerza; el amor que ennoblece la voluptuosidad, que humaniza el pensamiento abstracto. Es la más sobrehumana de todas las artes, segunda manifestación del mundo, revelación por el sonido del inconquistable misterio de la existencia…

Creo en Dios, en Mozart y en Beethoven; creo también en sus discípulos y en sus apóstoles; creo en la santidad de la esencia y la verdad del arte uno e indivisible…creo en que este arte es de origen divino y que vive en el corazón de todos los hombres iluminados por el celeste resplandor; creo en que, después de haber saboreado las delicias de este gran arte y de habérsele entregado fatalmente, jamás se puede renegar de él; creo que todos, por su intermediación, pueden alcanzar la santidad.

Creo en un juicio final, en el que serán condenados a terribles penas todos aquellos que en este mundo hayan osado traficar con el arte sublime y casto; todos los que lo hayan prostituido o degradado con la bajeza de sus sentimientos, con la vil codicia, con la infame concupiscencia de los goces materiales. Y, por el contrario, creo que los discípulos fieles del gran arte serán glorificados y que envueltos en un celeste tissu de rayos, de perfumes, de acordes melodiosos, volverán a través de la eternidad al seno de la divina madre de toda armonía.‖

—…Es difícil representar claramente de qué manera, en el pasado, la música ejercía su influencia especial. Hay que suponer que la música de los Helenos era profundamente objetiva, y formaba un tono unido con las leyes de perceptibilidad de este pueblo. Los números de Pitágoras no son, seguramente, inteligibles de un modo claro más que con el auxilio de la música; el arquitecto edificaba según las reglas de la eurithmia; el estatuario concebía la forma humana con arreglo a las leyes de la armonía; la fonética hacía del poeta un cantor; y el drama nacido de la melopea del corazón se proyectaba ya sobre la escena.

—…La música ha sido mi ángel bueno; me ha servido de salvaguardia durante mi vida de artista, y en realidad también para formar mi temperamento artístico, a partir de una época en que mi sentimiento indignado se rebelaba de un modo cada vez más preciso, más determinado, contra la mistificación del arte.

Si este sentimiento de indignación no me ha arrastrado fuera de los dominios del arte; si ha permanecido extraño a los juicios del literato, del crítico o del matemático político de nuestros días, negador del arte y calculador en socialismo, si, por el contrario, mis disposiciones subversivas me han incitado y predispuesto a hacer profesión de fe artística, es únicamente a la música a quién debo agradecérselo.

Por eso la llamo mi ángel bueno. Este ángel no ha descendido para mí del cielo, lo he encontrado en el fondo de las edades, reluciente del sudor secular del humano genio; con su mano infalible y luminosa no desfloró un solo cabello de mi cabeza; fue la ardiente noche de mi corazón; presa de vehementes deseos, donde eligió su morada, e impulsando su fuerza creadora, la hizo salir a la luz del mundo para afrontarla al fin cara a cara.‖ Ricardo Wagner, —La Música‖.

Thomas Mann escribió que *"un músico de esta naturaleza lleva a la música aún a aquellos que no son músicos".* La música de Wagner se nos aparece, entre otras

cosas, cargando un fuerte ingrediente pedagógico: Wagner nos enseña a escuchar la música, a ponerle atención. El leitmotiv es su método. **(16)**

Las músicas de Wagner se manifiestan como sonidos de la vida misma.

—La melodía debe, desde luego, producir en el alma una disposición parecida a la que una hermosa selva produce, al ponerse el sol, en el paseante que acaba de salir de los rumores de la villa. Este hombre se abandona poco a poco al recogimiento; sus facultades, libres del tumulto y del ruido de la villa, se extienden y adquieren un nuevo modo de percepción. Dotado, por decirlo así, de un —sentido nuevo‖, su oído se vuelve cada vez más penetrante y distingue con —creciente claridad‖, las voces de —variedad infinita‖ que para él se despiertan en la selva. Estas se diversifican sin cesar; oye algunas que cree no había oído jamás; con su número aumenta de una manera extraña su intensidad. A medida que oye un número mayor de voces distintas, de modos diversos, reconoce, no obstante, en esos sonidos que se aclaran, se redondean y le dominan, —la grande, la única melodía de la selva‖, y es la misma melodía que, desde el principio, le produjera una impresión religiosa. Es como si, en una hermosa noche, el profundo azur del firmamento atrajese sus miradas; cuanto más se entrega, sin reservas, a este espectáculo, tanto más se revelan a sus ojos distintos, claros, chispeantes, innumerables los ejércitos de estrellas de la celeste bóveda. Esta melodía dejará en su ser un eterno eco; mas le será imposible repetirla; para oírla de nuevo es —preciso que vuelva a la selva‖ al ponerse el sol; ¡cuán loco no sería pretendiendo coger a uno de los graciosos cantores de la selva, para llevarlo a su casa y allí ordenarle que le enseñase algún fragmento de la gran melodía de la naturaleza! ¿Qué podría oír entonces, a no ser alguna melodía a la italiana?‖ Ricardo Wagner.

Valga anotar aquí la aversión de Wagner por el aria de la ópera moderna: —La indescriptiblemente repugnante y nauseabunda distorsión y deformación de las formas populares que se manifiesta en las arias de ópera moderna -pues en verdad ésta no es sino una forma popular mutilada, de ningún modo un hallazgo extraordinario- esto es, que aparece, para mofa de la naturaleza entera y de cualquier sentimiento humano, desligada de toda base poético lingüística, y que como una fruslería carente de vida y de alma cosquillea, al dictado de la moda, en los oídos de nuestro estúpido mundo operístico‖.

—La tonalidad de una melodía es aquel factor que por de pronto presenta al sentimiento los diversos sonidos que en él se contienen, dentro de su vinculación de parentesco. El motivo de ensanchar este vínculo más estrecho a uno más amplio y rico, proviene aún de la intención del poeta por cuanto ésta en el verso hablado se ha concentrado ya a un elemento emocional; depende del carácter especial con que se expresan algunos sonidos principales, determinados a partir del verso. Estos sonidos principales son, por decirlo así, los miembros juveniles de la familia que ansían salir del ambiente acostumbrado familiar para hacerse perfectamente autónomos. Pero esta autonomía no la logran como egoístas sino cuando se encuentran con otra persona que no se halla dentro del ámbito familiar. La niña puede independizarse de la familia tan sólo gracias al amor del joven que como hijo de otra familia, la

atrae hacia sí. De modo igual, el sonido que sale del círculo de la tonalidad, ya se halla atraído y determinado por otra tonalidad, y según la ley natural del amor se debe derramar en ella. El tono de transición que de una tonalidad empuja hacia otra, y que ya con este empuje revela su parentesco con esta tonalidad, nos lo podemos figurar tan sólo como impulsado por el motivo del amor. El motivo del amor es el que obliga al sujeto a salir de sí mismo y a vincularse con otro. Para el sonido particular, este motivo no puede sino surgir de una conexión dentro de la cual el tono recibe su carácter peculiar. La conexión decisiva de la melodía, empero, reside en la expresión sensible de la frase compuesta de palabras; expresión que, a su vez, fue determinada en primer lugar por el sentido de esta frase. Si ahondamos un poco, veremos que es decisivo aquí el mismo factor que ya en la aliteración vinculaba entre sí las sensaciones más bien alejadas…

—Hemos visto que con la aliteración se enlazaban ante el oído sensible raíces idiomáticas de expresión afectiva opuesta como son ‖Lust und Leid‖ (placer y pena) ‖Wohl und Weh‖ (dicha y dolor). Así se logró que el sentimiento concibiera su afinidad genérica. Ahora bien, para hacer evidente al sentimiento semejante vinculación musical la modulación dispone de posibilidades de expresión mucho mayores. Tomemos, por ejemplo, un verso aliterado de contenido afectivo completamente igual, como es: ‖Liebe gibt Lust zum Leben‖ (el amor da ganas de vivir). Como en las raíces aliteradas de los acentos se manifiesta sensiblemente la misma sensación, el músico, en este caso, no tendría ningún motivo natural para salir de la tonalidad una vez elegida, sino que establecería la elevación y la caída del tono musical en la misma tonalidad, con lo cual correspondería por completo al sentimiento. Pongamos, en cambio, un verso de sensaciones mezcladas como: ‖die Liebe bringt Lust und Leid‖ (el amor trae placer y dolor). Aquí la aliteración vincula dos sensaciones opuestas, y por eso también el músico se sentiría impulsado a salir de la tonalidad inicial que corresponde a la primera sensación, para pasar a otra que correspondía a la segunda sensación según la relación que ésta mantiene con la expresada por la primera tonalidad. La palabra ‖Lust‖ (placer) que como gradación suma de la primera sensación parece empujar hacia la segunda, recibiría en esta frase una acentuación muy distinta de la que correspondía en aquella: ‖Die Liebe gibt Lust zum Leben‖. El tono cantado sobre la voz ‖Lust‖ se convertiría, sin más, en acentuado tono de transición, empujando, necesariamente, hacia la tonalidad en que se expresaría el ‖Leid‖ (pena). Estas relaciones recíprocas ‖Lust und Leid‖, manifestarían una sensación especial cuya peculiaridad se hallaría en el exacto punto donde se manifestarían dos sensaciones opuestas condicionándose mutuamente, y por lo tanto, perteneciendo con necesidad una a otra, como parientes legítimos. Esta manifestación es sólo imaginable en la música por su capacidad de modulación armónica; pues gracias a ésta ejerce sobre el sentimiento sensible una coacción ineludible, para lo cual no tiene la fuerza suficiente ningún otro arte.‖

…‖Para lograr que el sentimiento, ya orientado, capte rápidamente una sensación mezclada, el lenguaje poético dispone otra vez de un medio inmensamente eficaz: la aliteración. Podemos designarla como ‖sentida‖ por cuanto se halla también

en su base un sentido extenso y, sin embargo, determinado, inherente a la raíz idiomática. La aliteración significativo-sensible, gracias a su propiedad puramente sensorial, es capaz de vincular la expresión de una sensación a la de otra. De modo que el oído percibe claramente la vinculación y ésta se le impone como natural. El sentido de la palabra raíz con aliteración – en el que ya se manifiesta la otra sensación, subsiguiente – muestra ya de por sí su afinidad gracias al poder espontáneo que sobre el oído sensible ejerce el mismo sonido; se destaca un contraste encerrado en el género de la sensación principal y que, como tal, corresponde a su parentesco genérico con la sensación expresada primero, es comunicada al sentimiento por el oído afectado, y por aquél, finalmente, al entendimiento.

En esto, la capacidad del oído que recibe directamente, es tan ilimitada que puede relacionar las sensaciones – por más distanciadas que se hallen entre sí – con tal que le sean presentadas con parecida fisonomía, y las pasa al sentimiento para que las abrace ampliamente como afines y puramente humanas. En comparación con este milagroso poder del órgano sensorial que lo abraza y lo reúne todo ¿qué significa el entendimiento desnudo el cual renunciando a esta ayuda mágica, convierte el oído en servil mozo de cuerda para arrastrar los bultos de los productos industriales del lenguaje? Este órgano sensorial se muestra tan ferviente y tan generoso en su amor hacia quien le comunica cariñosamente, que es capaz de restablecer el carácter puramente humano y la unidad primordial y sempiterna de aquello que el entendimiento intrigante rompía y separaba millones de veces, y así lo sabe ofrecer al sentimiento para su regocijo infinito. ¡Acercaos a este sentido espléndido, oh poetas! Pero ¡hacedlo como hombres íntegros y llenos de confianza! Ofrecedle la cosa más extensa que sabéis captar, y aquello que vuestro entendimiento no sabrá vincular, será vinculado por este sentido y él lo presentará otra vez a vosotros como todo infinito. Por eso, corred, animados, a su encuentro y sin bajar la mirada. Permitidle ver vuestra cara, la cara de la palabra y no las nalgas caídas, que vais arrastrando, flojas y sin vida, en la rima final de vuestro discurso prosaico y que ofrecéis al oído para contentarlo. Como si éste, sobornado por el tintineo infantil con que se engaña a los salvajes y zonzos para calmarlos, debiera hacer pasar tranquilamente por su portón vuestras palabras para que vuelva a apoderarse de ellas el cerebro corruptor. El oído no es niña; es una mujer fuerte y cariñosa que en su amor sabe dar la mayor felicidad a quien en sí mismo le facilita la más perfecta substancia para ser feliz. Ricardo Wagner**,** **—**La Poesía y la Música‖.

*****

—La noción de director de orquesta como persona que colabora con el compositor para recrear una obra tiene su origen en Wagner. Mientras estaba a cargo de la vida musical de Dresde, durante la década de 1840, elevó el nivel de ejecución orquestal hasta alturas insospechadas. Y lo que es más importante, empezó a desarrollar el concepto de interpretación inspirada de una obra, algo que, como compositor, se encontraba en una posición privilegiada para hacer.

Con Beethoven como ídolo, empezó a trabajar en la interpretación de las nueve sinfonías de forma que pudiesen ser vistas como portadoras de una nueva visión de la vida. El clímax de esta actividad fue una interpretación de la Novena en el Domingo de Ramos de 1846.

Calificada previamente como inejecutable y lunática, se convirtió en un símbolo del esfuerzo creativo mezclado con la esperanza y la alegría. Como lucha artística para conseguir una obra maestra, sirvió como incentivo para que una humanidad doliente utilizase su potencial. En 1869 Wagner publicó su libro sobre dirección, y en los años siguientes varios ensayos sobre interpretación. El impacto fue enorme. Wagner hizo hincapié en la suprema importancia del tempo de un movimiento y del fraseo que lo dictaba. Propuso sin éxito el establecimiento de un conservatorio en Munich para formación de directores. Sus discípulos más cercanos, algunos de los cuales ofrecieron estrenos de las últimas obras de Wagner, establecieron una tradición interpretativa no sólo de sus obras, sino también de lo que se estaba convirtiendo en el canon orquestal: Haydn, Mozart y Beethoven sobre todo. Hans von Bülow, primer marido de la segunda mujer de Wagner, Cosima, no solo consiguió nuevos niveles de interpretación orquestal mediante la intimidación de los músicos, sino que también desarrolló el ejemplo del maestro, ofreciendo versiones elaboradas de las obras que interpretaba…Los mayores directores de principios de este siglo (XX) fueron Gustav Mahler, que llevó a la Ópera Estatal de Viena a la cumbre más alta de la perfección dirigiéndola según la línea wagneriana, y Artur Nikisch, sucesor de Bülow al frente de la Filarmónica de Berlín, que había tocado con Wagner y era amigo y apasionado promotor de Bruckner…‖ Michael Tanner, ―El Culto al Maestro‖.

―Con el tiempo, Richard Wagner llegó a ser el más importante director de orquesta de su época. Estableció las bases técnicas, expresivas y hasta sociales y políticas de la moderna dirección de orquesta, creó dos generaciones de directores e influyó decisivamente en las posteriores, incluso por vía de rechazo de su estética y métodos.‖ Ángel F. Mayo, ―Wagner, el Mago de Bayreuth‖.

―Debo observarles a los directores de orquesta
que la experiencia me ha enseñado cuán equivocado estaba yo
al indicar un tiempo ―un poco sostenido‖:
el gran tiempo precedente está bien al comienzo,
es decir en el primer solo del holandés, bastante lento,
pero de a poco se anima involuntariamente hasta el fin,
por lo cual es necesario retener un poco el movimiento
en el pasaje en mi menor
a fin de poder dar en el comienzo de esta frase la expresión requerida.
Solemne y calmo.
La frase de cuatro compases debe ejecutarse vacilantemente,
de tal manera que el cuarto compás sea tocado en un fuerte ―ritenuto‖.
Igualmente la primera frase del canto del holandés.

Pero en los compases once y doce
el movimiento debe ser tocado más vivamente
de manera que en el si menor el movimiento deseado,
un poco moderato pero menos arrastrado, haga su entrada.
Este movimiento debe ser conservado sin alteración a continuación.‖
Ricardo Wagner, ―El Arte de Dirigir‖ (Sobre el Holandés Errante).

―…Su ensayo ―Sobre la Dirección‖(1869)…propuso que la dirección es un medio por el cual una obra musical puede ser reinterpretada, y no simplemente un mecanismo para lograr el unísono orquestal. La tradición de la dirección de la Europa central que siguió las ideas de Wagner incluye a artistas como Hans von Bülow, Arthur Nikisch, Wilhelm Furtwängler y Herbert von Karajan.‖ Wikipedia, Internet.

―El invierno de 1846 exigió mucho trabajo al ―Kapellmeister‖ en sus cargos oficiales y, además, dirigió un concierto en beneficio de los artistas de la capilla real… Wagner eligió la **Novena Sinfonía**, de Beethoven, apenas conocida en Dresde por entonces, y su decisión motivó gran descontento … Ensayó la obra minuciosamente, reforzó el coro hasta reunir trescientas voces y logró tan extraordinaria ejecución que a partir de entonces data el éxito de la célebre sinfonía en Alemania.…los versos de Schiller, con la música de Beethoven, que ensalzaban la fraternidad de los hombres, le conmovían hasta el punto de cantarlos él mismo en los ensayos:‖Esforzábame en transportar a los ejecutantes a un estado de verdadero éxtasis y citaba ciertos pasajes del coro que no debían cantarse del modo habitual, sino en un grito de verdadera fascinación. Me encontraba yo mismo en tal estado de encantamiento que acabé arrastrándolos a todos, hasta que mi voz, que había dominado el conjunto, se perdió, al fin, ahogada en olas de ardiente armonía‖. Ernesto de la Guardia, ‘‘Lohengrin, traducción y análisis‖

―…en 1846, Wagner, que acababa de representar Tannhäuser, dirige una famosa ejecución de la **Novena Sinfonía**; nos ha llegado el relato de este acontecimiento…Wagner redactó un programa para explicar la obra al auditorio; se valió para esta redacción del **Fausto** de Goethe. Llevó su celo hasta exigir doce ensayos especiales para los violoncelos y contrabajos, con el fin de obtener una buena ejecución del recitado. Pedía a los trescientos cantantes que gritaran la frase ―Seid umschlugen, Millionen‖, con una especie de arrebato. El éxito recompensó este esfuerzo. ―

― … Entretanto la crítica admirativa de Wagner obraba en Alemania y desarrollaba en ella el culto del nuevo Dios…‖ Edouard Herriot**,** ―Beethoven, una Vida Intensa‖

Podemos agregar entonces que, gracias a este impulso de Wagner, los versos de Schiller con la música de Beethoven terminaron constituyéndose ahora, en pleno siglo XXI, en el Himno Oficial de la Unión Europea.

Cabe mencionar también aquí, que por indicación de Wagner, el Festival de Bayreuth abre todos los años con la Novena Sinfonía de Beethoven.

―…Cuando Norrington dirigió su mirada inquisitiva hacia Wagner, leyó

el ensayo del compositor sobre el arte de la dirección y procedió a traducir sus prescripciones para el preludio de ―Los Maestros Cantores‖ a la realidad digital. Sin embargo, ¿hubo alguna vez un acto más antimusical o inútil? Aquí vemos a un Norrington que irrumpe ansioso en la parte final para poder ofrecernos la pieza en mas o menos ocho minutos, la duración preferida del compositor, como si se tratase de una carrera. No se da cuenta de que Wagner pedía algo de intuición, cierto compromiso imaginativo con el sentimiento de la música.

No puedo resistirme a volver a mi admirado Furtwängler para recuperar mi fe apasionada en el genio de Wagner, y al menos escuchar el concepto que tenía de Wagner un director que entendía la técnica y el significado a niveles concebibles…‖ Simon Trezise, ―Juicio a Sir Roger Norrington‖.

―…Quiero decir una palabra sobre los movimientos de la obra en general:
si el director y los cantantes toman en consideración únicamente las
indicaciones metonímicas es que han entendido muy mal el espíritu
de lo que tienen que interpretar.
Tanto uno como los otros encontrarán el movimiento exacto sólo si
a través de la inteligencia de la situación dramática y musical acompañado
por el sentimiento vivo de lo aprendido logren encontrar el movimiento
como algo evidente por sí mismo, sin otros requisitos.‖
Ricardo Wagner, ―El Arte de Dirigir‖ (Sobre el Tannhäuser).

―Wagner venía de subir al pupitre de director de orquesta. Se sienta, reúne con un gesto imperioso a los músicos bajo su arco, posa sobre ellos una mirada penetrante – lo que ellos van a tocar en primer lugar, según un capricho de Charles d´Este, es la Sinfonía que abre Tannhäuser, - y súbitamente da la señal.

Los cobres comienzan entonando el famoso coro de los Peregrinos…y sombrías bocanadas de sonidos, donde el himno flota en vagos suspiros, se esparcen como la melancolía de un crepúsculo. He aquí venir la noche, una noche de magia y encantamiento, la noche de Venusberg, el monte donde el deseo retiene cautivo al caballero. Escuchamos un canto de amor, después la Bacanal estalla; todas las voces de la orquesta tronaron, y ese estruendo pasó como el soplo mismo de la Gruta de belleza, como la tromba armoniosa donde estaba arrastrado en una eterna tempestad de amor, el inquieto caballero Tannhäuser…‖ Elimir Bourges (Traducción del autor).

Francisco Vera, en su bello libro ―Wagner, su vida y sus obras‖ nos dice que ―su inteligencia era múltiple y no se limitaba a mirar y comprender un solo lado de las cosas, sino el conjunto, único modo de poder establecer el nexo que une las diversas partes de un todo.

La inteligencia es un diamante que cuantas mas facetas presente tanto mas hermosos son los destellos que irradia; por eso los que tienen este diamante sin tallar, devuelven las ideas tal como llegan a ellos, como los espejos planos que rechazan las imágenes que tienen delante cuando hasta su superficie llegan los rayos luminosos

que emite un cuerpo. Hay también inteligencias curvas que transforman las ideas que reciben, pero - continuando el mismo símil – puede decirse que su transformación consiste en deformarlas devolviendo una imagen dislocada y grotesca, como los espejos alabeados.

Y no escasean tampoco los que tienen la inteligencia en su primitivo estado, y entonces hay que esperar que en sus cerebros se opere una revolución como la que convirtiera el carbón en diamante. Estos son los menos dañinos, porque del mismo modo que el feo y negro carbón lleva ocultos en sus entrañas los brillantes colores del iris, las turbias inteligencias de aquellos, llevan también en estado latente la semilla de las ideas y solo esperan el beso fecundante del sol que las haga germinar.

Los hombres múltiples, aquellos cuya inteligencia es un foco constante de luz y de calor, y por consiguiente de vida, son los que han de juntar los lados de los ángulos para aguzarlos. Esta era la misión de Ricardo Wagner, quien fatal, necesariamente, tenía que cumplirla…‖

De lo anterior podemos acotar lo que ya hemos dicho anteriormente; que una obra de arte, al ser maestra proponga multiplicidad de lecturas, es patrimonio exclusivo del genio, que es capaz de componer su obra con todas sus facetas y por lo tanto con todos los destellos que irradia, de los cuales creo que el más potente es el del misterio. De todas formas, cuando la exigencia es muy poderosa no es difícil generar locos y Wagner cosechó tres, cuales Brahma, Visnú y Siva del extravío; el *creador* y luciférico rey Luis ll de Baviera, haciendo ―castillos en el aire‖ (aseveración clásica relativa a una postura luciférica), el *conservador* y arhimánico Federico Nietzsche, y el luciférico-arhimánico *destructor* Adolfo Hitler, incapaces de ponerse a su altura, perdidos en su alucinaciones y proyectando sus elucubraciones (imaginar sin mucho fundamento) al mundo. Es absolutamente inaceptable que se meta en un mismo saco a Wagner con Luis ll, o Nietzsche, o especialmente Hitler y el nazismo, que dio pié a que los aliados bombardearan la casa de Wagner en Bayreuth y transformaran su Teatro en lugar de representaciones picantes y vaudevilles durante años…

De misterios está llena la obra de Wagner. El misterio es parte integrante de la creación y, como todas las cosas, es lo que es. El misterio es misterio. Pero podemos decir que posee un ingrediente que es como la sal y la pimienta: aquello que vive en la ambigüedad, en la duplicidad. Wagner vive y obra en el filo de la navaja, a veces con un pie acá y otras veces con el pie allá. Wagner era del signo astrológico géminis, los gemelos, dos personas en una, cuestión que podemos constatar paso a paso en el transcurso de su vida. Dualidad elevada a potencia en su condición de músico-director-hombre de teatro y poeta-escritor-filósofo.

Andrógino

Soy dos
al mismo
tiempo
y espacio
conflicto y armonía
difícil de conciliar
interiormente
conjugación de contrarios
en mí
principio
de todo
en fin
y uno solo
al fin

Jano Gacos, ―Mitopoemas‖

―La víspera de la partida definitiva de Wagner a Bayreuth, se presentó allí un joven ruso judío, Joseph Rubinstein, que sin aguardar respuesta se había anunciado con una carta en la que decía: ―Soy judío. Con esto, para usted, está dicho todo‖. Wagner acogió al músico deseoso de aprender y presto a poner todos sus esfuerzos al servicio del maestro y le brindó su amistad. A la muerte de Wagner, Rubinstein se suicidó, desconsolado, sobre su tumba.‖ Arnoldo Liberman, ―Wagner, el Visitante del Crepúsculo‖

―R. Wagner es, a mi parecer, el talento dramático más grande de los compositores vivos‖. Eduard Hanslick, 1846.

Hay un escrito de Wagner publicado bajo el título *"El judaísmo en la música"*. Se trata de un texto que le acarreó incontables problemas y, hasta el día de hoy, odios irreconciliables. El propio Wagner, diez y ocho años más tarde escribió: *"Aclaraciones sobre "El judaísmo en la música",* recientemente traducida al castellano *y* que, como afirma su presentador: *"es para aclarar la razón de ese primer texto, y esa aclaración es muy interesante para demostrar su lucha por un Arte nacional, enraizado en el pueblo, libre del poder del dinero y las influencias superficiales y vulgares que el dinero impone. Este texto no se había publicado nunca en castellano, esperamos que sea de interés por su orientación y por ser de Ricardo Wagner."*

Aclaraciones sobre "El judaísmo en la música", por Richard Wagner.
(A Marie Muchanoff, Condesa Nesselrode, Tribschen, 1869).

—No hace mucho, me han comentado, que en una conversación en la que usted tomaba parte, preguntaba con asombro la causa de esa hostilidad incomprensible para usted, cuyo objetivo es claramente desacreditarme, y que se provoca en cada una de mis producciones artísticas, sobretodo en la prensa diaria, no solo en Alemania, sino también en Francia e incluso en Inglaterra. Esto es un hecho, yo mismo he tenido ese mismo asombro debido a que era un aprendiz aun poco iniciado en los temas de la prensa: se creían en el deber de atribuir a mis teorías alguna cosa subversiva que llegaba a lo irreconciliable. De otra manera no podía entender que yo fuera tan incesantemente, y en todo momento, rebajado, sin otro tipo de culpa, a la categoría de frívolo y de chapucero, y que se tratara con los honores debidos al —rango‖ donde se me había situado.

La presente comunicación, que me permito hacer, es la respuesta a su pregunta, y no solo aclarará su creencia en este tema sino que os explicaréis también, leyéndola, porqué yo mismo debo efectuar esta explicación. Y como no es usted la única en asombrarse por este tema, siento el deber de hacer esta respuesta de forma que sea conveniente al mismo tiempo para otros muchos, es decir hacerla públicamente: pero no podía encargar esta tarea a uno de mis amigos, pues no conozco a ninguno que esté en una situación suficientemente independiente e inatacable como para permitirme atraer hacia él la misma hostilidad a la que yo estoy sometido, y contra la cual aún puedo menos defenderme dado que lo único que me queda por hacer es indicar la causa exacta de ella a mis amigos.

Y yo mismo, no es sin aprehensión que me embarco en esta necesidad: pero esta aprehensión no proviene del miedo que me inspiran mis enemigos (puesto que, dado que no puedo esperar ya nada peor de su parte, no tengo ya nada más que temer), sino que es más bien con respecto a la inquietud que tengo por mis amigos sinceros, verdaderamente amables, que el destino me ha aportado de entre esa misma raíz original, de ese mismo elemento nacional-religioso de la sociedad moderna europea, entre la que me he ganado un odio irreconciliable hablando de sus particularidades tan difíciles de desterrar, y tan perjudiciales para nuestra cultura. En cambio, tomo fuerzas gracias al conocimiento de un hecho: y es que esos pocos amigos están en el mismo estado que yo, y que bajo la opresión a la que se ven sometidos todos los que se me acercan, ellos aguantan sufrimientos aún más sensibles y más humillantes incluso que los míos. No podría, en efecto, esperar hacer esta exposición del todo inteligible si no diera primero luz sobre esta presión que paraliza todo movimiento libre, ejercida por la sociedad judía dominante, contra el desarrollo verdaderamente humano de incluso los que tienen con ella un parentesco de origen.

En 1850 yo publiqué en la **Neue Zeitschrift für Musik** una disertación sobre **El Judaísmo en la Música**, en la cual me esforzaba en mostrar la importancia de este fenómeno en nuestra vida artística.

Aún hoy no logro comprender como el editor de esa revista, mi amigo Franz

Brendel, recientemente muerto, pudo decidirse a publicar este artículo: en todo caso esa persona absolutamente leal y bondadosa, no pensó en absoluto hacer con ello nada más que poner a debate una cuestión muy importante, que afectando a la historia de la música la sitúa en el lugar que merece incuestionablemente. Pero el resultado le enseñó con quien estaba tratando.

Leipzig, donde Brendel era profesor del Conservatorio de Música, debido a la actividad que durante años había allí desarrollado Mendelssohn, venerado justamente y según su mérito en esta ciudad, había recibido el bautismo musical judío. Así que un periodista se quejaba un día de que los músicos rubios fueran cada vez más raros, y que esta ciudad, que se distinguía por otra parte de toda la actividad alemana por su Universidad y su importante comercio de libros, olvidaba, en el tema musical, incluso las simpatías más naturales de ese patriotismo local que tienen normalmente, tan tenazmente, las ciudades alemanas. Leipzig se convirtió exclusivamente en el centro cosmopolita de la judería musical.

La tormenta que se levantó entonces contra Brendel llegó incluso a amenazar su existencia burguesa: solo muy difícilmente y gracias a su firmeza y su convicción manifestándose con calma, logró conservar su cargo en el Conservatorio, donde por fin se vieron obligados a no despedirle.

Lo que contribuyó pronto a su tranquilidad material fue el matiz muy característico que tomó el asunto tras la primera explosión irreflexiva de cólera entre los ofendidos.

No había sido mi intención en absoluto de renegar de la paternidad de esta disertación: pero yo había querido evitar que este tema, concebido por mí con mucha seriedad y objetividad, fuera arrastrado pronto al terreno de ataques personales, lo que a mi parecer era de esperar que pasase inmediatamente cuando mi nombre fuera puesto en juicio como el de un ―compositor manifiestamente envidioso de la gloria de otros‖. Es por ello que había firmado con un seudónimo que era, de todas formas, fácilmente reconocible como tal. K. Freigdank (Librepensador). Yo había comunicado a Brendel mi intensión en este tema: él tuvo el valor de, en lugar de desviar la tormenta sobre mi persona, lo que le hubiera inmediatamente liberado, de hacerse él mismo responsable. Pronto vi en ciertos síntomas e incluso en alusiones concretas que habían ya reconocido en mí al autor: nunca hice el menor desmentido a las insinuaciones en este sentido.

Habían aprendido lo suficiente para modificar totalmente, en consecuencia, la táctica seguida hasta ese momento. En efecto, solo habían puesto en combate contra mi disertación la artillería más grosera de la judería: ninguna tentativa de oponer una respuesta medianamente espiritual o incluso hábil. Los ataques eran groseros, con acompañamiento de quejas sobre las tendencias antisemitas medievales, tan vergonzosas para nuestra época de las luces, que eran achacadas al autor del texto, he aquí todo lo que se había hecho, al lado de interpretaciones absurdas y falsificaciones sobre lo que yo realmente había dicho. Pero en adelante las cosas cambiaron. En adelante la alta judería tomó el asunto en sus manos. Lo que le causaba el mayor problema era todo el ruido que se había creado: pues, desde el

momento en que se supo mi nombre, era de temer que poniéndolo bajo ataque, ese ruido no hiciera más que aumentar.

Pero, había un medio para evitarlo, dado que yo había usado un seudónimo. Era una buena táctica pues que en adelante se me ignorara como autor de la disertación, y hacer cesar al mismo tiempo todo debate sobre este tema. En cambio yo era vulnerable por otros lados; yo había publicado varios escritos estéticos y compuesto óperas que quería, sin duda, ver representadas. La calumnia sistemática y la persecución de que fui objeto en estos temas, mientras se estableció un silencio total sobre la problemática cuestión de los judíos, indicaba sin duda el tipo de castigo al que iba a ser sometido.

Sería presuntuoso por mi parte, dado que yo vivía en esa época en un retiro total en Zurich, de intentar denunciar más concretamente los motivos íntimos de la persecución judía que, abiertamente contra mí, y de forma cada vez más importante, se volvía contra mí. Los únicos hechos que son notorios públicamente son los que voy a indicar aquí:

Tras la representación del Lohengrin, en Weimar, en el verano de 1850, se vio en la prensa a personas de gran reputación literaria y artística, como Adolphe Stahr y Robert Franz el mostrarse en una actitud llena de promesas para llamar la atención al público alemán sobre mí y mi obra; vimos también en los diarios musicales de una tendencia dudosa, surgir declaraciones de una importancia sorprendente en mi favor. Pero cada uno de esos diversos escritores no efectuó este tipo de manifestaciones más que exactamente una vez. Cambiaron muy rápidamente y en adelante me testimoniaron incluso, según las circunstancias, hostilidad. Además vimos surgir en la Gaceta de Colonia, primero un admirador de F. Hiller, el profesor Bischoff, que inauguró el sistema de calumnias que fue desde ese momento muy normal contra mi arte: se refería a mis escritos estéticos, y transformaba mi idea de una ―obra de arte del porvenir‖ en la ridícula teoría de una ―música del porvenir‖, es decir, de una música que incluso si ahora sonaba mal, tendría con el tiempo una buena imagen.

Del judaísmo no se decía nada, por el contrario, él se presentaba como un ferviente cristiano y descendiente de un magistrado. Por el contrario yo había tratado a Mozart e incluso a Beethoven de chapuceros; yo querría abolir su melodía y, en el futuro, solo admitiría la salmodia.

Aun hoy, señora mía, cuando se trata de la ―música del futuro‖, no escucharéis repetir más que estos argumentos. Pensad pues con que insistente potencia es preciso que se haya mantenido y expandido esta absurda calumnia para que, junto con la difusión real de mis óperas, ella reapareciera en toda la prensa europea, tan incontestada como irrefutable y eternamente unida casi siempre cuando se pronuncia mi nombre.

Como que se me atribuían teorías tan insensatas, las obras musicales que eran sus frutos no podían, naturalmente, ser más que de una naturaleza muy poco atrayente. Ya podían tener todo el éxito que quisieran, la prensa se atenía siempre a este axioma de que mi música debía ser tan rechazada como mis teorías. Esto es lo que era preciso resaltar. E importaba ganar a esta opinión a las inteligencias

cultivadas. Un jurisconsulto vienés, gran amante de la música y conocedor de la dialéctica hegeliana lo hizo; era por otra parte particularmente accesible por su origen israelita, aunque éste fuera coquetamente escondido (Nota: Wagner hace alusión a E. Hanslick).

Él también había sido uno de aquellos que, desde el principio, se habían manifestado a mi favor con una simpatía casi entusiasta. Cambió de creencia de forma tan inmediata y violenta que yo quedé literalmente espantado. Este hombre escribió en efecto un libelo sobre **Lo Bello en la Música**, en el cual maniobró con extraordinaria habilidad a favor del objetivo general del judaísmo musical. De una forma dialéctica extremadamente sutil, que parecía confundirse con el espíritu filosófico más fino, fue cambiando a toda la clase intelectual vienesa, hasta el punto de hacerlas creer que un profeta había salido de su seno. Pues, lo que recubrió de ese elegante barniz dialéctico eran los lugares comunes más triviales, que no hubieran podido extenderse con esa simplicidad más que en el dominio de la música, sobre la que no había hecho nunca nada más que divagar, desde que se puso a hablar de estética.

No es, por supuesto, una novedad el poner como postulado esencial de la música ―lo bello‖: una vez que el autor logró de esa forma que todo el mundo se asombrara de esta sabiduría genial, debía triunfar en una empresa más difícil, es cierto, la de hacer pasar la música judía moderna por la ―música bella‖ propiamente dicha; e imperceptiblemente, consiguió la adhesión sobreentendida a este dogma, relacionando a Mendelssohn de una forma que parecía natural con los Haydn, los Mozart y Beethoven, e incluso – si se entiende bien su teoría de ―lo bello‖ – atribuyendo a Mendelssohn la bienaventurada misión de haber felizmente restaurado la esencia de la belleza, que su predecesor, Beethoven, había de alguna forma difuminado.

Una vez Mendelssohn fue así elevado al trono, lo que se hacía con elegancia colocando, por ejemplo, a su lado algunas notabilidades cristianas, tales como Schumann, había aún muchas cosas que se podían hacer creer en el imperio de la música moderna. Pero, antes de nada, el fin principal, desde el inicio sugerido, de toda empresa estética se había logrado: el autor se había ganado por su espiritual libelo el respeto general, y había logrado así una situación que le daba autoridad; así, ya como esteticista admirado, hizo su aparición como crítico en el diario político más leído, y me declaró, a mí y a mis producciones artísticas, como nulos y sin valor.

El hecho que el gran éxito que tenían mis obras en el público no le desviara en absoluto en sus opiniones, no hacía más que ceñirle de una aureola aún mayor. Así pues se convirtió en aquel que, incluso en las regiones del mundo más alejadas donde se leen periódicos, se formara un estilo de ese mismo tono, del que Ud. se ha asombrado tanto, señora, de encontrar por todos sitios. No se puso ya en adelante en duda mi desprecio por todos los grandes maestros de la música, mi hostilidad por la melodía, mis horribles composiciones, en resumen, de ―música del porvenir‖; pero de aquel artículo sobre el Judaísmo en la Música no se volvió a ver una sola frase.

El libelo en cambio producía su efecto de manera tanto más eficaz, apoyado en la sombra, como se constata al ver la cantidad de ―conversiones‖ tan singulares e instantáneas. Este artículo se convirtió en la cabeza de Medusa (En la mitología griega, Medusa, la Gorgona de cabellos de serpientes, convertía en piedra al que la mirara a los ojos. Perseo cortó su cabeza y Atenea la colocó sobre su escudo de manera tal que quienes la atacaban y miraran su escudo quedaban petrificados, inmóviles y a su merced. Nota del autor) que se presentaba inmediatamente a cualquiera que manifestara una inclinación irreflexiva en mi favor.

No dejaban de ser instructivas para la historia de la civilización de nuestros días el analizar con detalle estas tan extrañas conversiones; pues se ha fundamentado por su causa, en este dominio de la música tan gloriosamente acaparado hasta ahora por los alemanes, un campo singularmente ramificado y compuesto de elementos de lo más dispar. Parece estar asegurada a título comunitario la impotencia y la improductividad.

Sin duda, señora mía, me preguntaréis antes que nada como es posible que los éxitos indudables que tuve y los amigos que alaban muy abiertamente mis obras, no han podido de ninguna forma ser utilizados para combatir estas manifestaciones hostiles.

No sabría contestarla ni fácilmente ni brevemente a esta pregunta. Pero conoced primero lo que le costó a mi mejor amigo y mi partidario más celoso, Franz Liszt. Precisamente por su generosa confianza en sí mismo que manifestaba en todo momento, suministró a sus adversarios, que se escondían prudentemente en sus guaridas, dispuestos a aprovecharse de la más fútil ocasión, las armas de las que tenían necesidad. Lo que el adversario esperaba ardientemente, mantener en secreto este tema tan irritante para él del Judaísmo, era algo que también deseaba Liszt, aunque naturalmente por una razón opuesta, la de descartar de una discusión leal sobre este tema cualquier alusión personal irritante, mientras que lo que quería el adversario era mantener en secreto el motivo de esta lucha desleal, la razón explicativa de las calumnias que nos afectaban. Es por eso que, de nuestro lado, tampoco nosotros tocábamos este fermento de agitación. Por el contrario, fue una idea jovial de Liszt el revelar esa tontería que nos había sido atribuido de ―músicos del porvenir‖, en el sentido que se hablaba en otros tiempos de los ―gueux‖ de los Paíces Bajos. Golpes de genio como este de mi amigo eran bienvenidos por parte del adversario pues sobre este tema solo cabía la calumnia, y con la expresión ―músico del porvenir‖ era además muy fácil caer sobre un artista que crea y vive con fogosidad como Liszt.

Con la defección de un amigo que nos había sido hasta ese momento cálidamente devoto, un gran virtuoso del violín sobre el que la Cabeza de Medusa parecía que por fin había producido su efecto, se lanzó por todos lados una furiosa agitación contra Franz Liszt, tan generosamente despreocupado, que le llevó finalmente a una gran decepción y amargura, bajo cuya influencia él renunció a uno de sus más bellos esfuerzos, el de consagrar en Weimar un santuario donde la música fuera honrada.

O, ¿Acaso os asombráis menos, señora mía, por las persecuciones a las cuales fue expuesto por su parte nuestro gran amigo, que por las que yo fui objeto?

Quizás creáis que estos ataques se pueden explicar por el hecho de que Liszt, es cierto, había atraído, debido a la gloria de su carrera externa de artista, la envidia especialmente de sus colegas a los que había superado, y que, por otra parte, abandonando la carrera de virtuoso, y empezando su obra creadora de compositor, para la que hasta ese momento solo había hecho que prepararse, él ha despertado de una forma muy lógica una duda que debía fácilmente surgirle, y que la envidia debía por su parte confirmar, a saber, que él no tenía verdaderamente vocación de virtuoso.

Pero yo creo poder demostrar, por lo que voy a decir posteriormente, que, en el fondo, estas dudas solo sirvieron, como por otra parte pasó lo mismo con mis pretendidas teorías, de pretextos para una guerra de persecución: lo mismo que estas últimas, las primeras basta verlas con un poco de detenimiento, y de ponerlas a debate, apreciando justamente nuestras producciones, para que la cuestión se presentase pronto bajo una forma muy distinta; se hubiera podido entonces juzgar, discutir, exponer los pros y contras, y al final hubiera salido algún resultado. Pero esto es precisamente lo que no se quería, es más, se quería ahogar en su germen mismo ese examen detenido de estos nuevos fenómenos; incluso, en la gran prensa de todos los países, se agitaba y se insultaba con tal vulgaridad en las expresiones y las insinuaciones, hasta ese momento inéditas en circunstancias parecidas, que no era posible esperar llegar a una discusión humana. También, yo os lo afirmo, lo que le pasó a Liszt proviene del efecto de este artículo sobre **El Judaísmo en la Música**.

Sin embargo, no fue entonces cuando nos apercibimos de ello. Ha habido siempre tantos intereses en contradecir a los fenómenos nuevos y en desacreditar como herejía suprema todo lo que estos contienen, que nosotros mismos no creímos culpable de todo esto más que a la pereza ante el cambio y a un hábito artístico molesto por la nueva intromisión en sus asuntos. La hostilidad se manifestaba sobretodo en la prensa y en los grandes diarios políticos tan influyentes. Aquellos de nuestros amigos, a quien la imparcialidad de un público así adoctrinado no dejaba de darles preocupación sobre los inicios de Liszt como compositor instrumental, se creyeron obligados a ir a la contra ofensiva: pero, abstracción hecha de algunos errores cometidos por ello, fue preciso pronto darse cuenta que el análisis, incluso el más razonable, de una composición de Liszt, no era acogida en ningún diario y retenido en principio con un sentido hostil.

Pero nadie puede creer seriamente que en esta actitud de los grandes diarios se manifestaba una preocupación por el daño que podrían ocasionar eventualmente unas nuevas orientaciones artísticas en el buen gusto alemán. Por tanto hemos llegado a esta situación: Estamos totalmente ignorados de la gran prensa alemana. Pero, ¿A quién pertenece esa gran prensa?

Nuestros liberales y nuestros hombres progresistas tienen que sufrir de este mismo hecho, como sus adversarios, los viejos conservadores: que los ultramontanos

se pregunten como justificar que una prensa exclusivamente dirigida por judíos tenga voto decisivo en las cuestiones que conciernen a la iglesia cristiana, hay en ello un sentimiento de fatalidad que se apoya en todo caso en el conocimiento exacto de las condiciones de dependencia de estos grandes diarios.

Lo que hay de singular en todo es que el conocimiento de estos hechos sea accesible a todo el mundo; ¿Quién, en efecto, no tiene experiencias en este sentido? No puedo siquiera imaginar hasta qué punto estas relaciones fácticas se extienden incluso a los negocios políticos de la mayor importancia, aunque la Bolsa nos da sobre este punto una indicación de cierta claridad. Y en el dominio de la música, abandonada al parloteo menos escrupuloso, las gentes que ven claro no se hacen ninguna ilusión al respecto: todo está subordinado a un mandato casi religioso que, seguido por la prensa más importante, y con una exactitud de lo más conforme, hace que concluyamos que existe en ella una organización y dirección que actúa con la mayor energía.

En París, yo he constatado ante mi asombro que no se hacía ningún secreto de esta dirección minuciosa. Allí cada uno oye hablar de los casos más extraordinarios, especialmente respecto al cuidado, llevado hasta el más mínimo detalle, de conservar este secreto, sobretodo porque si fuera conocido por demasiada gente podría llevar el tema a indiscreciones públicas. Fue allí donde, obedeciendo como en un ejército de lo más disciplinado durante la batalla, Ud. Señora mía lo sabe, me fue dirigido un nutrido fuego de pelotón por la prensa parisiense, que la protección del buen gusto estético le ordenaba.

En Londres yo he observado en este tema la mayor claridad. Si es cierto que la crítica musical del Times (recalque de que colosal diario mundial estoy hablando) me cubrió desde mi llegada de un alud de insultos. M.Davidson, por su parte, en el transcurso de sus desahogos, no dejo de trabajar para condenarme al desprecio público como un hombre que insulta a los más grandes compositores solo porque sean judíos. Es cierto que mediante estas declaraciones su prestigio tenía más a ganar que a perder delante del público, primero a causa de la gran veneración de la que es objeto Mendelssohn precisamente en Inglaterra, y puede ser también a causa del singular carácter de la religión anglicana, que, para sus conocedores, parece basarse más en el Antiguo que en el Nuevo Testamento. Solo en San Petersburgo y en Moscú (1)(1- Nota del Traductor: El régimen zarista era muy reacio a los grupos de poder judíos, como era ya notorio en aquella época) he encontrado el dominio de la prensa musical aun descuidada por el Judaísmo: es allí donde he asistido al milagro de ser, por primera vez, tan bien acogido por la prensa como por el público, puesto que los judíos no habían podido en absoluto quitarme la simpatía del público, a excepción de en mi propia ciudad natal de Leipzig, donde el público simplemente estuvo ausente.

Los aspectos ridículos de este asunto me han hecho, con motivo de esta comunicación, casi caer en un tono jocoso; pero es preciso que abandone este tono si quiero permitirme, para acabar de llamar vuestra atención, señora mía, tratar el aspecto muy serio que este tema presenta, y que empieza, quizás también para usted,

en el momento en que, dejando aparte las persecuciones de las que es objeto mi persona, examinamos la influencia de esta persecución singular en la medida en que se extiende al espíritu mismo de nuestro Arte.

Antes de meterme en este asunto, importa resaltar una vez más que estoy hablando de mi interés personal en particular. Acabo de comentar que la persecución de la que he sido objeto por parte de los judíos no ha podido hasta ahora poner al público contra mío, que me acoge en todos sitios calurosamente. Es la verdad.

Pero aun así, estoy obligado a añadir que esta persecución es, sin duda, capaz, sino de impedirme el camino que conduce al público, si al menos a hacérmelo tan difícil que finalmente las maniobras de mis enemigos podrían llegar a tener un éxito completo también en este sentido. Usted ha podido ver ya que, tras que mis primeras obras se han abierto camino en casi todos los teatros alemanes y han sido representadas con un éxito constante, cada una de mis obras nuevas se enfrenta a una actitud de indiferencia, o sea hostil, en estos mismos teatros: en efecto, mis primeras obras habían aparecido en escena antes de la acción de agitación judía, y no había gran cosa a hacer contra su éxito. Pero ahora se puede alegar que mis nuevas obras han sido escritas después de las teorías ―insensatas‖ que yo he escrito, que yo me he por tanto alejado de mi inocencia primitiva, y que entonces ya no hay nadie que pueda entender mi música.

Pues, de la misma forma que el judaísmo no ha podido enraizarse entre nosotros más que explotando las debilidades y defectos de nuestra propia organización social, de igual forma la agitación encuentra aquí muy fácilmente el terreno sobre el cual - cosa de la cual nosotros no tenemos porque estar orgullosos - todo está preparado para su éxito final.

¿En qué manos está la dirección de nuestros teatros y que fin persiguen? Yo ya me he expresado a menudo, y abundantemente, sobre este tema, y yo, por citar el último ejemplo, en mi gran disertación sobre ―Arte Alemán y Política alemana‖, he detallado las causas, con lejanas ramificaciones, de la decadencia de nuestro arte teatral. ¿Creen ustedes que por eso me he hecho apreciar en estas esferas en cuestión? Solo con la más profunda animadversión, lo han bien probado, las administraciones teatrales proceden actualmente a representar una nueva obra mía (2) (2- Nota de Wagner: No es edificante, pero en todo caso característico de nuestras costumbres estéticas, exponeros en detalle los procedimientos que recientemente he tenido que comprobar, con mi sincero asombro, por parte de dos grandes teatros, los de Berlín y Viena, a propósito de mis Maestros Cantores. Me fue preciso cierto tiempo de negociaciones con los directores de estos teatros tan importantes antes de darme cuenta, con las excusas y trampas que ellos mostraban, que lo que les importaba no era solo no tener que dar mis obras, sino además impedir que fueran dadas por otros teatros. Estáis forzada a concluir claramente que se trata aquí de una verdadera conjura, y que manifiestamente la aparición de una nueva obra mía les provocaba un verdadero temor. Puede que un día os interese una explicación más detallada sobre mis experiencias): pero podrían estar forzadas a representarlas debido a la actitud del gran público favorable a mis obras; pero ahora pueden usar

fácilmente una objeción, tan bienvenida para ellos, del hecho de que mis últimas obras hayan sido rechazadas de forma totalmente general por la prensa. No habéis oído a veces desde París poner la siguiente pregunta: ¿Por qué debemos arriesgarnos a intentar un trasplante de mis obras a Francia, cuando mi valor artístico no es aun reconocido siquiera en mi patria? Este estado de cosas se complica tanto más cuanto que yo no ofrezco, efectivamente, mis últimas obras a ningún teatro, sino que debo, por el contrario, reservarme el consentimiento para la representación de una nueva obra a que se cumplan condiciones que no se habían considerado nunca, hasta ahora, como necesarias, a saber: la ejecución de exigencias destinadas a garantizar una representación realmente correcta(3) (3- Nota de Wagner: Solo renunciando por el instante a estas exigencias, ya sea de buen o mal grado, logré recientemente que el teatro de la corte de Dresde se determinase a representar mis Maestros Cantores). Y aquí empiezo a tocar el lado más serio de la nefasta influencia de la intromisión del judaísmo en nuestras costumbres artísticas.

En esta disertación sobre el judaísmo, mostraré finalmente que es la debilidad e incapacidad del periodo post-beethoveniano de nuestra producción musical alemana lo que permite a los judíos el inmiscuirse: he denunciado públicamente a aquellos de entre nuestros músicos que encontraban en una disolución del gran estilo plástico de Beethoven los ingredientes para la preparación de una nueva materia, amorfa, sosa, decorada con una apariencia de solidez, y que continuaban componiendo de esta forma desprovista de vida y sentido, con un sentimiento de voluptuoso aletargamiento, como incluido expresamente en el judaísmo musical que yo había estudiado, fueran de la nacionalidad que fueran. Es en este cenáculo tan particular de donde salen, actualmente, casi todos los que componen y – desgraciadamente también – los que dirigen la música. Creo que mis escritos sobre el arte han molestado y espantado a más de uno de ellos: su confusión y su sincera sorpresa, furiosos los judíos con mi artículo en cuestión, se han unido para ahogar en su inicio toda discusión leal sobre mis tesis teóricas, que por otra parte habían sido debatidas calurosamente, pues tal discusión parecía al principio posible, por parte de honestos músicos alemanes que habían manifestado opiniones interesantes. Con las declaraciones de guerra que hemos visto se oprimía toda discusión fecunda, explícita, susceptible de depurar y elevar el tema, y al mismo tiempo se hacía imposible un acuerdo mutuo.

Como consecuencia de las discusiones que habían causado la filosofía de Hegel en las cabezas alemanas, tan inclinadas a la meditación abstracta, este mismo espíritu débil se manifestaba también en este dominio de la estética, después de la que la gran idea de Kant, utilizada ingeniosamente por Schiller para fomentar la base de lo estético sobre lo bello, todo ello había llevado a un escandaloso charloteo de naderías dialécticas.

Sin embargo, de este mismo lado, constaté al principio que se estaba en buena disposición para examinar de buena fe las opiniones formuladas en mis escritos estéticos. El libelo ya citado de Hanslick en Viena, sobre Lo Bello en la Música, incluso pese a que había sido escrito con un objetivo claro, fue elevado con la mayor celeridad a un tal grado de honores que hacían imposible el aceptar ya a un

esteta alemán bien intencionado, y totalmente alemán, como era el Sr. Vischer, que, con ocasión de querer elaborar un gran sistema, se centraba en el tema de la música y decidió asociarse al crítico de arte vienés (Hanslick): éste le cedió, para esta gran obra prevista, la redacción de su libelo, sobre el cual el Sr. Vischer reconoció no entender nada(4). (4- Nota de Wagner: Esto es lo que el propio profesor Vischer me comunicó en Zurich. Yo no pude saber exactamente en que medida él pidió la colaboración de Hanslick como una colaboración personal) Y así la supuesta belleza musical del judaísmo se introdujo en el corazón de un sistema estético de pura sangre alemana. Esto sin duda contribuyó mucho a acrecentar la celebridad de Hanslick, del que por otra parte acaparaba toda referencia en los periódicos, aunque nadie leyese la obra, demasiado indigesta. Bajo la protección de esta nueva celebridad (la de la obra de Vischer), germano-cristiana, la belleza musical del judaísmo fue elevada a la altura de un dogma absoluto; las cuestiones más especiales y delicadas de la estética de la música, sobre las que los más grandes filósofos, cuando querían decir alguna cosa verdaderamente sensata, no habían avanzado más que con prudentes reservas, los judíos y los cristianos engañados se unen ahora con una seguridad tal que cualquiera creería realmente bien meditada en este tema, y especialmente al explicar, por ejemplo, la impresión arrasadora de la música de Beethoven sobre sus almas que solo podía causar una impresión: la de un hombre que escuchara como se sorteaban las vestiduras de Cristo al pie de la Cruz, - tema sobre el que David Strauss, el célebre exegeta bíblico - podría sin duda suministrarnos ingeniosas aclaraciones de la misma forma que lo hace sobre la novena Sinfonía de Beethoven.

Pero todo esto debía tener al final una consecuencia de mayor calado: cuando, contra estas maniobras tan activas como improductivas se produjese una tentativa para reavivar el espíritu estético, que ahora languidece cada día más, no nos encontramos solo con los obstáculos naturales que se han levantado siempre en contra de esas tentativas, sino que chocamos contra una oposición completamente organizada, y cuyos componentes sólo son capaces de manifestarse como oposición. Aparecemos reducidos al silencio y resignados, mientras no se hace nada en el campo contrario que pueda considerarse como una Voluntad, un esfuerzo, una producción. Por el contrario, del lado de los partidarios de ―lo bello musical‖ puramente judío, hay una total dejadez, y se deja caer sobre el arte alemán toda nueva calamidad a ―lo Offenbach‖, sin siquiera mover un dedo. Ustedes encontrarán todo esto natural, es cierto. Y si, en cambio, alguien como yo, por ejemplo, se viera apoyado por algún factor circunstancial, a poder dirigir las actividades artísticas tal como se les ofrece a ellos, para llevarlas a una actividad enérgica, no habríais dejado señora mía de escuchar la algarabía que eso hubiera provocado por todos lados. ¡Es entonces cuando se despertarían las fuerzas y el fuego de la comunidad moderna de Israel!

Pero antes que nada, lo que nos sorprende también es el tono irrespetuoso que, a lo que pienso, es inspirado no solo por la ciega pasión sino por un cálculo preparado de la inevitable impresión que esto causaría sobre los protectores de mis obras. Pues, ¿quién no se sentiría molesto al final por el tono desdeñoso con el que en general se tratase a aquel a quien uno manifiesta a los ojos de todos, un

verdadero respeto y una alta confianza? En todos sitios, y en toda circunstancia dentro de una empresa compleja existen elementos muy naturales de oposición de los no interesados, o incluso de los demasiado interesados: Así pues, ¿Cómo dudar que esta actitud desdeñosa de la prensa no facilita mucho la labor a todos los que quieren desacreditar esa empresa, incluso a los ojos de sus protectores? ¿Le puede pasar algo parecido en Francia a un francés festejado por el público o en Italia a un compositor italiano aclamado? Lo que ocurre en Alemania a un alemán era tan raro que era preciso empezar a analizar las causas en profundidad.

Usted, señora mía, os habéis asombrado, pero los que entre esa clase de gentes aparentemente interesadas en el arte, pero que siempre tienen razones para impedir las acciones que salgan de mi persona, ellos no se asombran en absoluto y encuentran, por el contrario, todo ello muy natural (5). (5- Nota de Wagner: Usted podría ser instruida muy profundamente sobre este tema y sobre la forma en la que la gente que hemos designado explotan el tono agresivo que han puesto de moda para hablar de mí, para impedir toda participación favorable a mi empresa, si usted quisiera tomarse la molestia de leer el suplemento literario del número de la Süddeutsche Presse del primer día del año, que acaban de enviarme de Munich. M. Julius Froebel me denuncia sin ninguna vergüenza a las autoridades bávaras como el fundador de una secta que proyecta abolir el Estado y la Religión, y reemplazar todo eso por un Teatro lírico, y pretende así gobernar sobre todas las cosas, mientras deja entrever que buscamos la satisfacción ―concupiscencias de falso devoto‖. Hebbel me decía un día para caracterizar la singular maldad del actor cómico Nestroy de Viena, que bastaba que éste aspirara el perfume de una rosa para que este perfume se convirtiera en peste. El cambio que también sufre la idea de amor, fundamento de la sociedad, en la cabeza de JuliusFroebel es algo parecido a este ejemplo dado. Pero imaginad con que ingeniosidad se ha calculado, en cambio, que todo esto despertará en el calumniado hasta la desgana de castigar a los calumniadores).

El resultado, vedlo pues: es convertir en imposible de la forma más eficaz toda empresa susceptible de dar a mis obras y a mi actividad una influencia en nuestras costumbres artísticas, tanto dramáticas como musicales.

¿Tiene ello algún significado? Mucho, según creo. Y pretendo aquí, sin presuntuosidad, haber descrito una parte de ello. Que me sea permitido atribuir una importancia esencial a mis trabajos, es lo que deduzco del cuidado con el que tratan de evitar que nadie se ocupe de los artículos que he creído mi deber de publicar al respecto.

Ya he explicado cómo, al principio, antes de la agitación judía, que oculta tan singular misterio sobre sus razones, se declarara en guerra contra mí, algunos se manifestaron dispuestos a examinar, en un sentido honesto y alemán, las opiniones que yo había expuesto en mis escritos sobre el arte.

Supongamos que esta agitación no se hubiera producido, o que se hubiera, como habría sido lo leal, reducido con franqueza y honestidad a sus causas inmediatas; entonces podríamos preguntarnos que camino hubiera tomado el tema por analogía a lo que han tenido la aparición de novedades de mi tipo en otras épocas

de la vida intelectual alemana en que nada las turbaba. No soy tan optimista como para creer que hubiera salido algo muy importante, pero desde luego se hubiera podido alcanzar alguna meta, y en todo caso algo diferente de lo que tenemos ahora. Si nos aclaramos un poco veremos que estamos llegando por la música, e incluso por la literatura poética, a un período de recogimiento que pueda captar la herencia de los incomparables maestros, que representan como una cadena de anillos estrechamente unidos, del gran renacimiento artístico alemán, para poder utilizar todo ello a favor del bien común de la nación y del mundo. En qué sentido se precisaría orientar esta utilización, esta es la cuestión. Por lo demás es en la música donde esta cuestión toma un carácter decisivo, pues en ella, especialmente gracias al último período de la producción artística de Beethoven, una fase totalmente nueva del desarrollo de este arte se había implementado, fase que dejaba muy atrás todas las ideas e hipótesis que se habían hecho antes sobre la música. Bajo la dirección de la música vocal italiana, la música se había convertido en ―el arte de aquello que es puramente agradable‖: la facultad de llegar a la misma calidad e importancia que en el arte de un Dante o un Miguel Angel se la denegaba expresamente a la música y se la relegaba así a un rango manifiestamente inferior en la escala artística. Había pues necesidad de sacar de la esencia del gran Beethoven una representación totalmente nueva de la música, de progresar pasando por Bach y Palestrina, las raíces que habían llevado a esta altura y esta importancia, y por consiguiente, fundar otro sistema de apreciación estética de la música, un sistema basado sobre el hecho de tomar conciencia de una música cuyo desarrollo se consigue gracias a estos maestros.

El sentido preciso de todo esto estaba instintivamente vivo en todos los músicos de este período, y os citaré aquí a Robert Schumann como uno de los más inteligentes y mejor dotado de estos músicos. El camino de su evolución como músico nos muestra muy claramente la influencia que ejerció sobre su arte la intromisión judía que yo he denunciado. Comparad el Schumann de la primera mitad de su carrera con el de su segunda mitad: en la primera hay un gusto por la forma plástica, en la última se diluye en una envoltura superficial que llega hasta la placidez soñadora de formas misteriosas. No nos asombrará que Schumann, en este segundo período, haya visto desfavorablemente, descontento, y haya despreciado a los que, en su primer período, como el editor de Neue Zeitschrift für Musik, él mismo había tendido la mano tan calurosamente y con una amabilidad tan alemana. En la línea de conducta de esta revista, donde Schumann (con un instinto muy justo) trabajó como escritor a favor de la gran tarea que nos incumbe, podéis ver con que buen espíritu yo me hubiera acercado si hubiera tenido que ponerme de acuerdo solo con él sobre los problemas que me indicaban: Aquí encontramos una vez más otra manera de trato, tan distinta de la jerga dialéctica judía que finalmente se ha incorporado a nuestra nueva estética, y - ¡no se me quitará esta idea! - con ese lenguaje cordial se hubiera podido llegar a un entendimiento fecundo.

Pero ¿qué es lo que da ese poder a la influencia judía? Por desgracia una de las grandes virtudes del alemán es también la fuente de su debilidad. La confianza en sí mismo, tranquila y ponderada, que le es propia, hasta el punto de despejar

en él todo escrúpulo de un alma inquieta, puede, si le falta la mínima llama de ardor necesaria, fácilmente cambiarse por esa singular pereza en la cual nos vemos abocados ahora, en el permanente abandono de todos los bienes supremos del espíritu alemán en las esferas políticas del mayor rango, pese a que la mayor parte o incluso casi todos los sentimientos personales sigan fieles al carácter alemán. Es en esta pereza donde cayó también el genio de Schumann cuando se preocupó por estar de acuerdo con el espíritu inquieto judío y en busca de negocios. Era muy fatigante para él analizar siempre lo que estaba pasando cuando eran mil las facetas que se le presentaban de golpe. Y así perdió inconscientemente su noble libertad y ahora, sus anteriores amigos, asisten a ese espectáculo de que nos sea mostrado triunfantemente como uno de los suyos por los músicos judíos.

Y bien, venerable amiga, ¿Es esto, me pregunto, un éxito que tiene un claro significado? El haberlo mostrado nos dispensa en todo caso de ver otros casos similares de dominio, y que se producen cada vez más fácilmente como consecuencia de este precedente más importante.

Pero estos éxitos personales se complementan con el dominio de las asociaciones y de la vida social. Aquí también el espíritu alemán, conforme a su aptitud, se muestra inclinado a la acción. La idea que os indicaría como la tarea de nuestro período post beethoveniano nos aboca realmente en principio a que hay un número cada vez más numeroso de músicos y amantes alemanes de la música que van hacia un objetivo que tiene su significación natural en la comprensión de su propia tarea. Es preciso considerar como un gran éxito del excelente Franz Brendel, que ha mantenido su empuje con una fiel perseverancia, y sobre el que los diarios judíos se esfuerzan en hablar con un tono de desdén, el haber también reconocido claramente lo que era necesario hacer en este sentido (una gran asociación de músicos alemanes).

Pero la invalidez inherente a toda asociación alemana solo podía que manifestase aún más rápidamente cuando una pretendida asociación de músicos alemanes se fuera a quebrar no solo contra las esferas influyentes de las organizaciones del Estado, situadas bajo la protección de los gobiernos (como es el caso de otras asociaciones libres condenadas a la misma ineficacia), sino sobretodo contra los intereses de la organización más poderosa de nuestro tiempo, la del judaísmo. Es evidente que una gran asociación de músicos no podría ejercer una actividad fecunda más que con hechos prácticos, como son dar excelentes representaciones de obras importantes para la formación del estilo musical. Pero para ello eran precisos medios materiales, pues al pobre músico alemán…¿quién lo ayudará? No será su ayuda el parlanchineo y las discusiones sobre los intereses del arte…Todo ello cae fácilmente en el ridículo. Pero este poder material que nos falta lo posee el judaísmo. Los teatros, los coliseos, las salas de conciertos, todo para músicos judíos. ¿Qué nos podía quedar?...¡una pequeña hoja musical que informa de las asambleas mantenidas cada dos años!...

Como podéis ver señora mía, os atestiguo aquí la victoria completa del judaísmo en todos los sentidos; y si hablo una vez más claramente y públicamente no

es verdaderamente con la esperanza de disminuir en algo una victoria tan completa. Pero como la manera en la que he expuesto el desarrollo de este singular episodio de la cultura alemana reconoce que ello es el resultado de la agitación provocada por los judíos a causa de mi antiguo artículo, puede que os estéis preguntando con asombro ¿por qué yo he, con esa provocación, causado esta agitación?

Podría alegar esta excusa fácil de que ese ataque no fue provocado por mí en consideración a la ―causa finalis‖ sino únicamente por la ―causa efficiens‖ (como dicen los filósofos). Sin duda desde el momento de la redacción y la publicación de ese artículo yo ya no tenía esperanza alguna de éxito contra la influencia de los judíos sobre nuestra música, las razones de los éxitos que ellos habían logrado hasta ese momento eran tan evidentes para mí como lo son ahora. Tras casi 18 años siento una especie de satisfacción al haber podido dar un testimonio con aquel artículo. Lo que preveía en ese momento no sabría decirlo claramente ahora, pero es claro que el entrever lo inevitable de la decadencia de nuestra música me hizo ceder a una necesidad interior de denunciar las causas. Pero puede que mi corazón estuviera inclinado a añadir una posibilidad optimista que es la que revela el apartado final del artículo cuando me dirijo a los judíos como tales.

De la misma forma que los partidarios de la Iglesia han considerado como posible reformarla en un sentido saludable haciendo un llamamiento a los sencillos sacerdotes también oprimidos, de esa misma forma yo quise hacer un llamamiento a los grandes dones de corazón y espíritu que he encontrado en círculos de la sociedad judía, con gran alivio por mi parte. Pero hemos de saber que todo esto que, hemos visto su origen, oprime el espíritu alemán propiamente dicho, también cae de forma aun más brutal, sobre el propio judío que tenga buen espíritu y sentimientos. Me parecía en esa época constatar, en algunos casos, que mi llamamiento había sido comprendido y había producido una profunda emoción. Pero si la dependencia en toda situación es un gran mal y un obstáculo a la libertad de nuestra evolución, la dependencia de los judíos entre ellos mismos se parece más bien a una servidumbre miserable de la más extrema dureza.

Puede parecer que los elementos más inteligentes de la cofradía permiten muchas cosas con indulgencia a los judíos sensibles, dado que ellos están dispuestos no solo a vivir junto a nosotros sino a vivir entre nosotros: Las mejores anécdotas, estas anécdotas judías tan divertidas, han sido ellos mismos a menudo los que nos las han contado; así mismo, en otros sentidos, les hemos visto expresarse, tanto con respecto a nosotros como sobre ellos mismos, de una forma muy ingenua y que parece en todo caso muy permisiva. Pero tomar bajo su protección a un hombre que esté marginado de la cofradía, he aquí lo que es considerado por los judíos como un crimen verdaderamente digno de la muerte.

He tenido en este sentido experiencias sorprendentes. Pero para exponeros esta tiranía, un ejemplo bastará. Un escritor de origen judío, manifiestamente bien dotado, que parece haber enraizado en la vida popular alemana, y con el que yo he debatido durante muchos años sobre la cuestión judía, conoció con ello mis poemas de El Anillo del Nibelungos y el Tristán e Isolda. Hablaba con una tal admiración

e inteligencia tan manifiesta de ellos, que a aquellos de mis amigos con los que se relacionaba encontraron muy natural pedirle que se expresara públicamente sobre lo que pensaba de estos poemas, que nuestros círculos literarios parecían ignorar. ¡¡Eso fue imposible de lograrlo!!

Comprenderéis señora, por estas indicaciones que, aunque esta vez solo haya sido para contestar a vuestra pregunta relativa a la misteriosa causa de las persecuciones de las que soy objeto, especialmente por la prensa, no hubiera sin embargo dado a mi respuesta esta extensión casi excesiva, si, en esta ocasión, una esperanza casi inexpresable, es cierto, pero anclada en lo más profundo de mi corazón, no me hubiera estimulado. Desde el momento en que quería expresarme no debía, especialmente, hacer aparecer esta respuesta como basada en un secreto perpetuo sobre mis relaciones con el Judaísmo. Este secretismo ha contribuido a la confusión en la que se encuentran hoy en día casi todos mis amigos que han tomado partido por mí. Si este seudónimo usado en otro tiempo ha sido la causa y yo he suministrado con ello a mis enemigos un medio estratégico para atacarme, me era preciso así pues develar ante mis amigos lo que mis enemigos sabían ya muy bien.

Si me atrevo a suponer que esta mera franqueza puede, sino crearme amigos en el campo enemigo, al menos incitarles a luchar ellos mismos por su verdadera emancipación, entonces se me perdonará que una idea de gran envergadura en el dominio de la historia de la civilización me oculte la naturaleza de una ilusión que se desliza a mi pesar en mi corazón.

Pues una cosa está clara para mí: de la misma forma que la influencia de los judíos sobre nuestra vida intelectual, tal como se manifiesta, desviando y falseando nuestras supremas tendencias culturales, no es un simple azar de la naturaleza puramente psicológica, así mismo esta influencia debe ser reconocida como decisiva e innegable. La decadencia de nuestra cultura podría ser parada por una expulsión violenta de este elemento extranjero de descomposición, aunque eso es algo que no puedo esperar pues para ello se necesitarían unas fuerzas cuya existencia me son desconocidas. Pero si en cambio debemos asimilar ese elemento de alguna forma, en una madurez común, podríamos conjuntamente llegar a un desarrollo superior de nuestras aptitudes humanas superiores. Pero para ello es evidente que no será haciendo un secreto de la dificultad de esta asimilación, sino al contrario, reconociéndola de la forma más franca, como podemos actuar mejor para esa causa.

Si en el dominio de la música, que nuestra estética más moderna considera como tan inofensiva, yo pudiera dar un serio impulso en este sentido, esto no sería desfavorable a mi opinión sobre el importante destino de la música; y en todo caso, mi señora, usted podría ver en ello una excusa a este largo discurso sobre un tema en apariencia tan obtuso.‖

Ricardo Wagner.

―Subrayemos aquí - pues esto forma parte del aspecto actual del ―caso‖ Wagner - que sólo espíritus malévolos podrían establecer un paralelo entre el

nacionalismo al que se adhirió indiscutiblemente Wagner, y el nacionalismo tal como lo concebía Hitler. Por ejemplo, Thomas Mann en persona ha destacado enérgicamente que el pensamiento nacional de Wagner en ese siglo XIX era algo diferente, infinitamente más noble y más puro, que las divagaciones nacionalistas del siglo XX…Pero no se pudo evitar el gran malentendido. El hecho de que Guillermo II se haya hecho hacer para su coche una bocina que reproducía el motivo del trueno en el Oro del Rin, y de que cierto Hitler haya citado juntos a Federico II, Lutero y Wagner, sólo ha sido posible como consecuencia del desconocimiento de los hechos. Se ha ignorado, simplemente, el abismo que a menudo existe entre las tesis y la personalidad de Wagner. El hombre que - decepcionado y exasperado por Meyerbeer y Offenbach - había descripto el papel del judaísmo en la música, concedía al mismo tiempo, sin ninguna vacilación, su protección y su ayuda al joven músico Rubinstein, expuesto a las persecuciones antisemitas de la época; pese a las objeciones de sus ―fieles‖, confió a Hermann Lévi la dirección de la orquesta para el estreno de Parsifal: esto demuestra claramente que Ricardo Wagner no era en modo alguno un doctrinario.*"* Walter Panofsky, ―La Apoteosis del Festival‖.

―…en la mayoría de sus escritos sobre sus obras, no hay ninguna mención a la intención de caricaturizar a los judíos en ella; ni aparece ninguna mención similar en los diarios escritos por su esposa, que recogió su punto de vista en un diario durante un período de ocho años.‖

―…Wagner tenía amigos, colegas y simpatizantes judíos. En su autobiografía, Mein Leben, Wagner se refiere a muchas amistades con judíos y manifiesta por Samuel Iehrs en París ―una de las amistades mas bellas de mi vida‖.

―… Richard Wagner demuestra a sus amigos y compañeros judíos una gran confianza. Entre otros conocidos del autor destacan su ayudante Karl Tausig, Joseph Rubinstein, Angelo Neumann y la famosa cantante Lilli Lehmann. El estreno de su último trabajo, Parsifal, se lo confió al director de orquesta Hermann Levi en Bayreuth.‖

―El tema de Wagner y los judíos se complica aún más por las acusaciones, que han sido acreditadas al propio compositor, de que él mismo era descendiente de judíos, por la supuesta paternidad de Ludwig Geyer. En realidad, Geyer no era descendiente de judíos, ni tampoco el padre oficial de Wagner.‖

―Algunos biógrafos aseguran que en sus años finales comenzó a creer en la filosofía racista de Arthur de Gobineau y, según Robert Gutman esto se refleja en Parsifal. Lucy Beckett dice que esto no es verdad. Wagner no mostró un interés significativo por Gobineau hasta 1880, cuando leyó ―Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas‖ y Wagner completó el libreto de su ópera en 1877 y los borradores originales de la historia datan de 1857…Wagner nunca terminó de estar de acuerdo con las posturas de Gobineau. ―Va tan lejos con sus ideas que hasta le reprocha al Evangelio haber asumido la defensa de los pobres‖ (Cuaderno de Notas de su esposa Cósima).‖ Wikipedia, la enciclopedia libre, ―Ricardo Wagner‖. **(17)**

―Apropiación nazi. Adolf Hitler fue un admirador de Wagner y vio en sus óperas una encarnación de su propia visión de la nación alemana. Sigue existiendo

debate en torno a cómo podrían haber influido los puntos de vista de Wagner en el pensamiento nazi. Los nazis usaron parte del pensamiento del compositor que les fue útil para su propaganda e ignoraron o suprimieron el resto. Aunque el propio Hitler era un ardiente seguidor de ―el Maestro‖, gran parte de la jerarquía nazi no lo era…‖ Wikipedia, la enciclopedia libre, ―Ricardo Wagner‖ **(18).**

―En 1908, Sigfrido Wagner, el hijo del compositor, tomó la dirección de los Festivales…

Cuando Sigfrido Wagner murió, a la edad de sesenta y un años, su viuda, Winifred, que solo contaba treinta y tres, tomó en sus manos la dirección de los Festivales…

Winifred Wagner, de soltera Williams e hija adoptiva de Max Klindworth, conocía muy bien Bayreuth gracias a los escritos de H.St. Chamberlain…

En 1914, cuando apenas tenía diecisiete años, Winifred Williams llegó, para asistir por primera vez al Festival, a la ciudad donde debía cumplirse su destino. H.St. Chamberlain se había casado el 26 de diciembre de 1908 con Eva Wagner. De este modo, el autor de la obra ―Los fundamentos del siglo XIX‖ se había convertido en miembro de la familia Wagner…Superando ampliamente las ideas de Gobineau, Chamberlain se embriagaba con la supuesta superioridad del espíritu ―ario‖. Y he aquí que este promotor de la teoría de las razas se convierte en miembro de la comunidad de Bayreuth. No cabe la menor duda de que allí encontró admiradores, aunque la honestidad obliga a dejar constancia de que, durante los primeros años del reinado de Winifred fueron invitados al Festival artistas judíos de renombre. Y es humanamente comprensible que Winifred, inglesa a medias, haya adoptado las teorías de su ilustre compatriota Chamberlain, que gozaba de la estima de sus contemporáneos y, por añadidura, era su lejano pariente por alianza…

…Winifred Wagner y Adolfo Hitler se habían conocido y entablado amistad mucho antes de que los nazis asumieran el poder. Hitler, que había tomado de Chamberlain las partes esenciales de una ideología compuesta de todos los elementos posibles e imaginables, debía sentirse lógicamente cómodo en una casa donde todavía flotaba el espíritu de aquél. El mundo nórdico que aparece en El anillo se impuso tan fuertemente a Hitler que éste ignoró tranquilamente Parsifal. Y su ―complejo de Nuremberg‖ se alimentaba sin cesar de Los maestros cantores: comprendiendo apenas, y eso a su manera, las palabras de Hans Sachs sobre ―los vapores y las imaginerías extranjeras‖, Hitler olvidaba la famosa fórmula de ese mismo Sachs: ―Demencia, demencia, por todas partes demencia.‖

Hitler había hallado a su dios. Y Bayreuth a su nuevo protector. Aunque hayan existido relaciones muy estrechas y muy amistosas, basadas en ciertas afinidades ideológicas, entre Hitler y Winifred Wagner, es sin embargo real que la nueva heredera de Bayreuth concedió gran importancia al hecho de verse liberada de una vez por todas de sus constantes preocupaciones financieras…

…En abril de 1945, una granada norteamericana estalló en la villa Wahnfried y destruyó la célebre ―sala de los blasones‖. Los trajes de los actores del Festival

fueron robados por refugiados y trabajadores extranjeros. En el gran escenario wagneriano pronto desfilaron compañías de variedades destinadas a distraer a los soldados norteamericanos…

…Al principio no podía ni pensarse en hacer revivir la tradición de los Festivales, pues la ―responsabilidad‖ de Wagner en el nazismo parecía comprobada.

Solo a principios de 1948 se planteó por primera vez, en un diario de Munich, el problema del porvenir de Bayreuth. Wagner era rehabilitado poco a poco. Cuando volvió a incluirse La Walkiria en el programa del Prinz-regenten-Theater de Munich, manos desconocidas depositaron al pie del monumento a Wagner en esa ciudad una corona con la siguiente inscripción: ―Cordiales felicitaciones por la desnazificación‖. En Bayreuth, un tribunal había negado para siempre a Winifred Wagner el derecho de retomar la dirección de los Festivales…

…El anuncio de la reiniciación de los Festivales fue acogido con aprobación. Pero, una vez más, Wagner fue objeto de una mezquina discusión. Aparecieron consideraciones políticas, y algunos esbirros norteamericanos intentaron impedir, o al menos retardar, la representación.‖ Walter Panofsky, ―La Apoteosis del Festival‖.

Después de muchas penalidades la dirección de los Festivales fue entregada a los nietos de Wagner: Wieland y Wolfgang Wagner. El comienzo del llamado ―El Nuevo Bayreuth‖, (Friedrich Herzfeld, en su libro ―Das Neue Bayreuth‖ se explaya en el tema).

*

―En ―Götterdämmerung‖ (―El ocaso o crepúsculo de los dioses‖), la mente wagneriana se declara en franca oposición a la clase media educada de su generación. Cuestiona severamente el orden de la burguesía capitalista y anhela una estirpe liberada de la megalomanía y la plutocracia. Para Wagner, el poder político es sinónimo de contumacia y perversión, pues trae como consecuencia la corrupción y debilitamiento de los conceptos morales del hombre. Esta es la amarga, oscura y desesperada visión del mundo que percibimos en la ―Götterdämmerung‖. Fernando Martínez Guzmán, ―El Crepúsculo de los Dioses‖

Wagner, consciente de las problemáticas que nacerán a raíz de los rumbos que tomaría la humanidad - recordemos sus palabras: ―Odio las cadenas de producción en serie de las grandes fábricas, que les priva a los hombres de la alegría por los esfuerzos de su trabajo, haciendo hombres y productos baratos‖- visualizaba ya fenómenos impensados para su época. Por ejemplo, es clara en él una precursora mirada ecológica: ―Año tras año encontramos más significados en esta obra de arte…Ideas que hace cien años ni siquiera estaban en la conciencia pública de las personas. Por ejemplo, la conciencia ecológica, que es una corriente muy fuerte en la actualidad, ha dado también lugar a nuevas interpretaciones de esta ópera.‖ Tom Fox, ―Wotan, la Conciencia Pública de la Humanidad‖ (entrevistado como Wotan en ―El Oro del Rhin‖, en el Teatro de Santiago de Chile por Daniel Swinburn). Fernando Martinez Guzman, ―El Crepúsculo de los Dioses‖

—Apuesta ecologista. El acercamiento de la Fura a la Tetralogía camina en una línea posmoderna, tras una abundante –cuando no sofocante– sucesión de acercamientos ideológicos y politizados. Según Carles Padrissa, uno de los cerebros del grupo catalán, —es posible entender la Tetralogía como la degradación suicida de la naturaleza, a manos de un hombre técnico, y como una espiral destructora donde tienen cabida la guerra, el negocio y la explotación irracional de los recursos naturales‖. Pero Padrissa considera que hay otra lectura paralela que vendría —de la pérdida de la identidad individual y cultural del hombre de hoy, masificado, manipulado por sí mismo y por los demás, devorado por un medio propagandístico, que mediatiza sus decisiones y le hace suplantar sus intereses de individuo irrepetible por los políticos, económicos y seudosociales**". "**Wagner, La Fura en Clave Ecológica‖. La Tetralogía en Valencia (año 2008-2009)‖.

—Hitler se negaba a admitir que hubieran existido precursores suyos. No hacía otra excepción que Ricardo Wagner…Hitler no pensaba sólo en su genio musical, sino en toda la doctrina wagneriana de la cultura germánica, doctrina revolucionaria hasta en sus menores detalles…Wagner había atribuido una gran parte del fracaso de nuestra cultura a la alimentación a base de carne…Hitler se abstenía de carne, de alcohol y del inmundo tabaco, no solo por razones higiénicas, sino también por convicción razonada. —Desgraciadamente, el mundo no está maduro para una purificación general*".* Hermann Rauschning, —Hitler me ha dicho‖.

—…Podríamos prolongar las citas y las referencias, pero ya hoy está ampliamente demostrado, tanto por las autoridades religiosas como por los análisis científicos, que estas abstinencias de carne animal, de bebidas alcohólicas, de tabaco, etc. son los puntos de partida de toda evolución hacia cualquier perfeccionamiento que sea, por lo cual es inútil insistir más con respecto a esta cuestión. Ya sea en lo espiritual o únicamente en el plano material, lo que se denomina Yama en Yoga, es en la vida corriente una pura precaución contra la degeneración de las facultades humanas. Los nombres más ilustres de la historia son un testimonio favorable al régimen naturista, como los de los grandes maestros…Los más grandes pensadores han defendido la causa vegetariana: Pitágoras, Tales, Plutarco, Porfirio, Epicuro, Diógenes, Homero, Heráclito, Platón Hipócrates, Sócrates, Aristóteles, Séneca, Cicerón, etc. Sin ninguna parcialidad se pueden nombrar las celebridades más diversas, ya sea de la ciencia, del arte o de la filosofía: San Pedro, Leonardo da Vinci, Voltaire, Juan Jacobo Rousseau, Humboldt, Nietzsche, Lamartine, Wagner y cuantas otras personalidades que se han distinguido en la manifestación humana…‖ Serge Raynaud de la Ferriere, —Yug, Yoga, Yoghismo‖.

Como una forma de reconocimiento a Wagner, por su espíritu respetuoso con la naturaleza, su planteamiento naturista y naturalista, por su amor a la naturaleza, su ideal vegetariano, su rechazo a la alimentación animal, su amor por los animales, su rechazo a la vivisección, su espíritu ecológico, su negativa a la medicina alópata o convencional, su adhesión a la curación por medios naturales, a la vida sana y plena, quiero reflejar aquí la *similitud* entre los alimentos integrales, que contienen todos sus componentes y la postura de Ricardo Wagner frente al arte. Alimentación

—Integral‖ como *metáfora* del Arte —Integral‖ postulado por Wagner.

—Concedemos a nuestros apetitos pervertidos alimentos refinados, desnaturalizados y adulterados en casi cualquier cantidad y combinación **(19).** Ignoramos casi todos los requerimientos del sentido común con respecto al descanso y el ejercicio, la luz del sol, el aire fresco, el agua, las ropas y las posturas. Son inevitables así el deterioro físico y mental.

Sin embargo, cuando la naturaleza nos advierte graciosamente del peligro por la aparición de síntomas inconvenientes, los consideramos como enfermedades y atropellamos la delicada estructura del cuerpo con diversas formas de venenos mortales, con la esperanza de recuperar la salud. Una notable paradoja, especialmente por cuanto que las drogas son administradas para suprimir síntomas que son el resultado de una vida errónea.‖ Dr. Ulric Williams, Edimburgo.

—Ponemos drogas, de las que sabemos poco, en cuerpos que conocemos menos, para curar enfermedades de las que no sabemos nada en absoluto‖. Voltaire.

Wagner, en una carta a Franz Liszt escribió: —…Si hasta lo presente siempre me inquietó mi salud, mis aprensiones se han disipado gracias a las aguas que curan todos los males del cuerpo, y a la medicina natural. Estoy en camino de convertirme en un hombre de salud perfecta y de conservarme así por poco que quiera. Procuraros, infortunados mortales, una buena digestión y la vida se os presentará de pronto en forma muy distinta de la que os hacían ver vuestros eternos dolores abdominales.
¡En verdad, toda nuestra política, nuestra diplomacia, nuestra ambición, nuestra impotencia y nuestra ciencia, y por desgracia, también nuestro —arte moderno‖; en suma, todas esas cosas en medio de las cuales se ha perdido tanto tiempo en satisfacer, irritar y halagar el paladar en detrimento del estómago, hasta que sólo ha quedado un cadáver galvanizado; todas esas plantas parásitas de nuestra vida actual, no han tenido más terreno de cultivo que nuestro —hipogastrio‖ desbaratado!¡Ah, que no quieran, que no puedan entenderme todos aquellos a quienes voceo estas palabras casi ridículas de oír y sin embargo tan horriblemente ciertas!‖

—Por regla general, los fisiólogos aceptan que todo el cuerpo se renueva cada siete años. Por tanto, ninguna persona con un corazón, riñones o mecanismo vascular enfermos ha de desesperarse. Puede renovarse. Pero para construirse sanamente, para cambiar una pieza defectuosa del mecanismo corporal por otra sana, deberá utilizar materiales de construcción sanos.

Lo importante a recordar es que el cuerpo no permanece quieto; o bien está reconstituyendo su estructura celular, o ésta se encuentra en proceso de deterioro.

En suma, o nos estamos reconstruyendo o nos estamos deteriorando, según lo que comamos y el modo en que vivamos.

Si empezamos hoy podremos estar curados o haber mejorado substancialmente en tres, seis o doce meses. Continuando por el mismo camino reconstructor podremos ser literalmente —un hombre nuevo‖ al cabo de siete años.‖ Comité Editorial de Science of Life Books, —Enfermedades del Corazón‖.

Al cabo de siete años, como el Holandés.

*

Destinado al encuentro del Holandés Errante y su Buque Fantasma, en 1839 Wagner abandona Riga en una pequeña goleta, con su mujer y *su perro*.

Este es uno de los tantos ejemplos que nos ha dejado Wagner de su amor a los animales, en especial a *su* perro, todos esos perros a los que acompañó en el transcurso de su vida; y así como tres años antes había dejado Magdeburgo llevando como único equipaje su ―Prohibición de Amar‖ y como único amigo su perrito Rupel, esta vez lleva su ―Rienzi‖ e instala entre Minna y él a su perro Robber, un enorme terranova, quién se perdiera o fuera robado en París un tiempo después (interpretado por Wagner como un presagio funesto). Recordemos también aquí a su perro Peps, compañero de barricadas en la revolución de Dresde o a Pohl, cuyo cadáver Wagner hizo enterrar con todos los honores y le hizo abrir una tumba en el jardín de Las Alcachofas, delante del lago de Ginebra. Y poco después, el terranova Russ, que reemplazó al desaparecido…

―Durante el Festival, el escultor Ottmar Hôrl le dio este año un divertido look a la ciudad, ubicando mas de 800 esculturas del perro favorito de Wagner, ―Russ‖, al lado de cada escaño, así como en lugares públicos masivos.‖ Tatiana Ramirez Q., ―Corresponsal desde Bayreuth, Alemania; Artículo de la revista Cosas‖. (*Perro ¿favorito? de Wagner…)*

―Una característica de Wagner…es su pasión por los animales. Pues no se trataba solamente de gozar egoístamente del afecto de un perro tras otro (durante toda su vida tuvo algún perro consigo), sino de una auténtica solicitud por su bienestar. Cuando tenía que desprenderse de alguno de esos perros ponía gran cuidado en que tuviesen ―un hogar feliz en una gran residencia‖. Escribió ―una larga carta a un hombre de Viena reconviniéndole por la crueldad de tener a su perro atado constantemente‖. En Biebrich se hizo cargo de un perro vagabundo que le mordió en una mano, con la seria consecuencia de tener que interrumpir durante varias semanas la composición de **Los Maestros Cantores.”** Robert L. Jacobs**,**‖Wagner, su vida y su obra‖.

―Su sangre ―pueblo‖ le permite interesarse, con igual frescura de impresiones, por Shakespeare, los mendigos, las cuestiones filosóficas, los animales. ¿No decía antes a Nietzsche que estaba colocado en su corazón entre su esposa y su perro? En el hotel de Las Palmas había una jaula con monos, espectáculo inagotablemente instructivo. En el jardín Florio, Wagner visita diariamente a un gran búho, enjaulado: ―He aquí la naturaleza, sin disfraz, cruel, pero sincera, ¡y que cabeza de león viejo! El bellaco es mas hermoso que un león‖. Y como siempre hay curiosos que atormentan al espantado pájaro, saca de su bolsillo ejemplares de su folleto contra la vivisección, y los distribuye.‖ Guy de Pourtalés, ―Luis ll de Baviera‖.

―En sus últimos años se convirtió en un enérgico oponente de la experimentación con animales y en 1879 publicó una carta abierta ―Contra la Vivisección‖. Wikipedia.

―Wagner amó siempre apasionadamente a los animales: ―Me siento

particularmente emocionado, de más en más profundamente, de nuestras relaciones con los animales tan odiosamente maltratados y torturados por nosotros; hoy me siento muy dichoso de poder entregarme sin vergüenza a la gran compasión que siempre experimenté por ellos, y de no tener que recurrir mas a sofismas para tratar de adornar la maldad de los hombres a este respecto.‖
Albert Lavignac, ―Viaje artístico a Bayreuth‖.

*

Ricardo Wagner es el hombre de quién más se ha escrito en toda la historia de la humanidad, a excepción de Dios Nuestro Señor. Solo Jesucristo ha sido el superior sujeto biográfico de todos los tiempos, como es bueno, justo y necesario que así sea.

Ya Henry Lichtenberger escribía: ―La bibliografía de las obras concernientes a la vida y obra de Wagner ha adquirido en la actualidad proporciones colosales, cuya formidable extensión sospechan pocas personas. El Catálogo de Osterlein, que no va más allá de la muerte del maestro (1883), no contiene menos de 10.180 números‖. A partir de 1883 el raudal de las publicaciones wagnerianas sigue creciendo sin cesar, y en Noviembre de 1984, Richard Hornak en su crítica a la película de nueve horas de duración ―Wagner‖ de Tony Palmer, con Richard Burton en el papel estelar, nos cuenta que, para el libretista Charles Wood…*"en los más de 22.500 libros escritos sobre Wagner, ningún volumen es acreditado como fuente"* , lo cual es absolutamente *notorio* en su personal visión-guión de la personalidad y vida de Wagner, a mi modo de ver mal intencionada de frentón a lo largo y ancho de todo el film, junto con las personificaciones, partiendo por la ―estrella principal‖, que llega a hacer decir a Richard Hornak: *"...los problemas de Richard Burton con Wagner parecen desmedidamente amplios".* Otras observaciones son: *"Palmer ve a Wagner como un revolucionario que se dedica a la composición cuando sus aspiraciones políticas fracasan" o "El único defecto es la libertad poética de Palmer con los hechos".* El ―único‖ defecto, ¿qué tal? El otro ―papelón‖corre por cuenta de Vanesa Redgrave en el papel de Cósima Wagner, a quien ella considera *"una mujer estúpida".* ¿Cómo es posible que la pueda representar? ¿Como una mujer estúpida, en consecuencia? A todo esto se refirió a la hija de Franz Liszt, que en opinión de Nietzsche era…*"la única mujer de estilo verdaderamente superior que he conocido",* y Ricardo Wagner la consideraba incluso superior a su mismísimo padre, lo cual es harto decir. Se trata de un film en el que se gastó inmensas cantidades de dinero denigrando a Wagner, todo escondido detrás de ―bellas imágenes‖, ―lugares históricos‖, ―excelente fotografía‖, etc. En verdad es difícil encontrar película más tendenciosa que este ―Wagner‖ de 9 horas de mala intención, con la actuación del pseudo Wagner Richard Burton y los lavados de cerebro en las actuaciones de Redgrave, Gielgud, Olivier, Richardson y otros. A mi manera de ver, se trata de una concertación anti-wagneriana, en que la finalidad fundamental fue dejarlo mal parado. El clima general es obscuro, retorcido,

con textos e imágenes que menoscaban la figura de Wagner.

La música de la película, música de Wagner, no tiene nada que ver con la acción de la cual aparece soportante y algunas actuaciones llegan a ser cómicas, como la de Laurence Olivier, lleno de gesticulaciones y remilgos gratuitos, como para que uno diga: ¡Qué buen actor!

En general la película está sumida en una nebulosa sórdida. Todo es sórdido. Venecia, los textos, la personalidad de Wagner. Todo es sórdido y contradictorio. Wagner, haciendo gala de un egotismo despótico, inhumano y absurdo, al mismo tiempo camina con pasitos cortos, poniendo caritas de indefenso y vestido como una especie de payaso en más de una ocasión.

Esta película es puro deleitarse en la falsedad destinada a rebajarlo, una vez más. Se trata de dejarlo como un mujeriego de baja estofa. Un aprovechador que llega al extremo de firmar el recibo de dinero por un préstamo femenino encontrándose como espectador, en medio de muchas personalidades, escuchando una orquesta de cámara interpretar una obra de su autoría. ¿Es creíble? El libretista de la película, Charles Wood, ya lo dijo*: "En los más de 22.500 libros escritos sobre Wagner, ningún volumen es acreditado como fuente*‖. Por lo tanto, vamos inventando…

Como decía anteriormente, la aplicación de la música de Wagner en este film es un canto al mal gusto. En general, no tiene nada que ver con las escenas. Los temas musicales están repetidos hasta el cansancio (como si Wagner no tuviera música para lo que se nos ocurra). Música puesta sin sentido, sin arte ni parte. No se encuentra ni un solo motivo musical de Wagner que esté bien ―acompañado‖ de la imagen visual, o del entorno, o de la acción, solo un par de excepciones que se pierden al volver a repetirse, como decía, hasta el cansancio. Una de las músicas más requerida en el film son trozos del Rienzi, obra que Wagner determinó que no fuera interpretada jamás en Bayreuth por considerarla una obra menor y así hasta el día de hoy.

Pienso que la idea general fue dejar a Wagner como mono, estúpido, payaso, estafador, ególatra, mujeriego, cobarde, aprovechador, inmoral.

El payaso no es Wagner. Los payasos del arte pululan comparados con Wagner.

Se repiten constantemente unas escenas en una gruta acuática, con el cisne, supongo, de Lohengrin, que no dicen nada, solo efectismo barato.

Por ahí Wagner, conversando con el rey Luis II, comenta ―*...Rienzi…está influida por Meyerbeer"...* ¿no es cómico? Pero Wagner no es el único, hay otro estúpido supino en el film y es Franz Liszt, intercalando livianamente en su conversación palabras sueltas en francés, mientras se pavonea de lado a lado. Wagner acusa de envidia a Liszt, cuando sabemos la relación que existió entre ambos.

Esta película es un intento manifiesto por crear una imagen maligna de Wagner. Por ejemplo, pongamos atención a estos diálogos, *textuales*: el primer ministro del rey Luis II dice a la reina madre: *"El rey, vuestro hijo, nada debe temer por confraternizar con un compositor de óperas, algunas de ellas de gran mérito según me han dicho… y muy alemanas…vuestro sobrino el rey está lleno de*

*intensiones románticas, ve caballeros portando estandartes en todos los senderos, escalando montañas y me aventuro a decir que no es desaconsejable para un joven rey que aún no está casado, cuanto más intenso sea su romanticismo, menos problemas tendrá. ¡Ah! La juventud, yo la tengo en gran estima, ese Wagner no tiene inclinaciones demasiado exquisitas, no, no, es una persona de gustos bastante ordinarios, excepto"…*la reina interrumpe y dice*: "excepto qué"…"bueno, su obra, su música, se considera sensual, erótica, seduce a los jóvenes, pero no hay razón para que se vean envueltos por deseos equívocos (*mientras se dice esto, la cámara sigue el caminar de Wagner con el joven rey Luis II) *nuestro rey sueña constantemente con caballeros del cisne, con doncellas que se bañan en el Rhin, con Venus, y porqué no…porqué no."* El tío de Luis II dice*: ¡Cuánto antes se case, mejor!* El primer ministro concluye*: ¡Tal vez!* La reina termina*: No debemos permitir que Wagner influya en él…peligrosamente.*

A buen entendedor, muchas palabras…y si son insidiosas, mejor. Aparte todos los otros defectos conque engalanan a Wagner en este film ¿era además pervertido, pedófilo, homosexual? Después de lo anterior ¿vale la pena continuar? Dejémoslo hasta aquí. **(20)**

Wagner se supera a sí mismo y se transforma en una eminencia del Arte. En una ocasión, ante la mención del nombre Ricardo Wagner, Rudolf Steiner reaccionó diciendo: *"Ah, el Mago Merlín",* opinión inquietante, por decir lo menos, ya que Steiner no decía nada a tontas y a locas, ni tampoco por decir. Lo interesante es que el hombre de quién más se ha escrito no es un científico o, en fin, alguien cuyo quehacer se polari ce en una función cefálica ; ni tampoco un santo polarizado a su vez en una actitud volitiva, sino que un artista, ritmo y pulsación torácica, centrado entre ambos, que los comprende y amarra en un solo abrazo. **Esto, obviamente, cuando estamos frente a un *gran artista*, que al tenor de las palabras que sobre él han vertido grandes personalidades del arte, de la ciencia, de la filosofía, de la política, de la cultura, y también personas comunes y corrientes, Wagner lo fue:**

"Ningún artista ha despertado interés tan universal entre sus contemporáneos como Richard Wagner…al morir en 1883, el número de libros sobre él excedía la suma prodigiosa de diez mil; no había región de la tierra que no llenase con su obra, ni rincón civilizado de la tierra que no hiciese eco a su nombre"
W. H. Hadow **"**Richard Wagner

"A propósito de las polémicas de los supuestos críticos de Wagner…no hay nada más que decir. Uno puede detenerse a pensar, si esa gente quisiera finalmente preguntarse, como puede ser que en todo el mundo se ha escrito de este hombre, que ellos tratan de calumniar, más que de ningún otro en toda la historia del arte. La simple verdad sobre el asunto hoy en día es esa, cuando podemos observar su trabajo desde suficiente distancia en el tiempo, reconocemos a Wagner como uno de los tres o cuatro espíritus genuinamente originales en toda la historia de la música; verdaderamente, en cierto sentido, incluso como uno de ellos cuyo efecto ha sido el más fructífero y transformador." (Traducción del autor)

"…el suyo era un cerebro compuesto de la manera mas rara y sutil, coordinado diestramente por la naturaleza como no ha sido coordinado antes ni después ningún cerebro de músico. Parecía como si la Musa de la Poesía hubiese sumergido sus alas en la lúcida corriente de la música, perturbándola con sugestiones de un mundo que nunca había reflejado antes, profundizando su belleza mediante una asociación mas estrecha con el mundo real de los hombres. Este era el cerebro de Wagner…"
Ernest Newman ―Wagner como Hombre y Artista ―.

"La abundancia y la diversidad de ensayos, comentarios, análisis de todas suertes, que ha suscitado después de un siglo la obra de Wagner es tan considerable que se puede preguntar si no es presuntuoso querer añadir la menor cosa. La mayor parte de esta literatura, sin embargo, se arraiga en el universo wagneriano por sus aspectos los menos específicamente musicales; biografías; ensayos filosóficos; religión; política; etc. Es Wagner- pensador; Wagner-hombre de combate; Wagner-reformador; Wagner-creador de mitos; Wagner-poeta; que, siempre, vuelve al centro de libros-interminables, ellos mismos seguidos de otros libros-interminables…Esto es por demás normal: el "caso" Wagner es, entre los músicos: único, inmenso, inagotable. Mas allá de esta innombrable literatura, a un espíritu preocupado de penetrar mas allá en la organización propiamente ***musical*** *del mundo de Wagner le será entonces mucho mas dificultoso reunir una información verdaderamente penetrante."*
Jean-Claude Eloy ―Et si Wagner était Orientaliste‖, ―¿Wagner era Orientalista?‖ Traducción del autor.

"Las obras y las doctrinas wagnerianas han dado pretexto a una de las bibliografías críticas más considerables que nunca haya visto nacer un artista para comentar su personalidad. Los escritos sobre Wagner son innumerables. Este se ha presentado, en efecto, no como un compositor, sino como un reformador sintético conciliando teorías sobre el decorado, el actor, el poema, la orquesta, para construir una obra de dramaturgia lírica, simbolizando por la leyenda una concepción filosófica, moral y religiosa de la humanidad, y restaurando en la sociedad moderna un teatro-templo, un espectáculo sagrado de forma estética y de sentido místico, vasto proyecto que se había perdido desde la tragedia nacional y religiosa de los griegos. ¿ Cómo asombrarse de la profusión de comentarios provocados por esa complejidad de un genio ambicioso de universalidad, que con insólita audacia lanzaba en una época de especialización, una suma tal de ideas generales, que ni los hombres mismos del renacimiento osaron soñar? ¿Cómo asombrarse de la larga incomprensión primero y, después del triunfo, de la multiplicidad de análisis apasionados, de la resonancia intelectual de semejante tentativa? En cuanto a nosotros, que estamos llamados a juzgar a Wagner a distancia, a considerarle con la calma imparcial que exige y permite la entrada definitiva de un creador en los

dominios de la historia, más allá de las polémicas y de sus ditirambos, podemos formarnos de ese genio excepcional una idea relativamente sencilla…La primera observación que nos guíe será la de la estrecha relación entre la estética de Wagner con su propia vida,…

Wagner no fue un teórico abstracto, un extractor de quinta esencia, un constructor a priori,… Fue siempre un artista, un poeta exaltado, ebrio de pasión, superabundante de energía vital, y fue, además, un organizador que sabía lo que valen las realidades prácticas. Sus ideas estéticas estuvieron determinadas y modificadas por las circunstancias; se aconsejó de la vida,…

Wagner, espíritu generalizador, completamente goethiano por la simultaneidad de las bases de su conciencia, se propuso asignar a la música ese papel de lenguaje psicológico en la predicación moral de la humanidad.

Cupo a Wagner la gloria de hallar el lenguaje universal que aguardaba la sensibilidad, la impresionabilidad nerviosa de nuestra época.

Esta música de Wagner, cuya belleza en sí nos satisface más y más y secunda nuestros sueños, substituyéndolos a los suyos, esta música decimos, quiere no obstante el autor que sea inseparable del drama y nos veda aislarla. El poema y la música ofrecen para él dos versiones paralelas del drama: la poesía debe ser breve y substancial en su enunciación, y la melodía, nacida del ritmo de los versos, a los que amplifica, proporciona los temas a la orquestación; es, pues, la demarcación lógica entre la poesía y la polifonía."

Camille Mauclair —Ricardo Wagner, su Vida, Sus Ideas, sus Obras —.

"… no podían sospechar que amanecía allí en aquella cuna un nuevo astro para el cual no llegaría nunca el crepúsculo, puesto que no solo su vida había de tomar la forma de una curva siempre ascendente, sino que, más aún, al morir había de legarnos una obra artística, tan maravillosa, que la inmortalidad de su fama había de quedar asegurada para siempre. También aquella criatura estaba destinada, cuando mayor, a rendir grandes batallas contra la envidia y la ignorancia, de las que, gracias a una fe inquebrantable en los ideales y a una energía indomable de carácter, había de salir, a fin de cuentas, victorioso."

José Palau —Vida de Wagner‖.

"…Detienen éstos siempre la marcha del hombre fuerte, dañan su fortuna, tiran palos en las ruedas, horadan pozos para hacer caer el carro, levantan barricadas carcomidas detrás de las cuales se mantienen temblando, armados de viejas jeringas llenas de tinta. De golpe, después de haber reparado sus fuerzas, después de meses de desfallecimiento, el artista se levanta orgulloso, convencido, fuerte, y de una sola mirada hace huir a los mediocres, los celosos, los impotentes, los inútiles, los pálidos jeringueros de tinta y atraviesa triunfalmente la vía sobre la cual se aglutina una multitud entusiasta. Tal es Wagner hoy"

"Busco y no encuentro en ninguna parte un martirio comparado al de Wagner."
Jules Champfleury —Richard Wagner —

"...Durante la temporada 1848-1849 compone ***Lohengrin****; pero su preocupación mayor es la participación en la revolución que sacude a Europa. Wagner interviene activamente en ella con panfletos que incitan a la rebelión y desde lo alto de un campanario expuesto a las balas arengará a los soldados: " ¡No temáis por mí, soy inmortal ! " El 17 de Mayo se le condena a muerte..."*
José Luis Miranda —Forjadores del Mundo Contemporáneo‖, Editorial Planeta.
Biografías dirigidas por el doctor Carlos Pujol.‖

"...Siempre habrá que amar a este hombre genial, sobresaliente, enamorado de una idea sublime, que después de pasar por el tupido tamiz de la más severa crítica, se ha impuesto a todo el mundo. Ninguna persona culta puede negar que a la cabeza de los grandes músicos hay que colocar a Ricardo Wagner, cuyo nombre, sin que lo acompañen ditirambos y frases encomiásticas, es mas elocuente que todos los discursos apologéticos."
Francisco Vera —Wagner, su Vida y sus Obras —.

"...Se adelantó Wagner a su época...
Creador de una lengua musical mas diferenciada, Wagner es también el creador de una nueva forma de arte, del drama integral, del drama que realiza la síntesis de todas las artes particulares, poesía y música, mímica y plástica. Y también desde este punto de vista se nos aparece como el último término de una larga evolución, como el genio soberano que realiza al fin la obra esperada, soñada y preparada por las edades precedentes.
...seguimos siendo, creo, más que nunca, conscientes de su grandeza histórica y respetamos en él a uno de los héroes más nobles de la Alemania moderna y del arte de todos los tiempos."
Henri Lichtenberger —Wagner‖

"Wagner se inspiró en las Eddas nórdicas y en el Cantar de los Nibelungos , pero no hizo teatro arqueológico: con el mito alientan y conviven en la Tetralogía las corrientes revolucionarias que llevaron al derrumbamiento de la era Metternich, el socialismo utópico, el anarquismo activo de Bakunin, el materialismo de Feuerbach y también el voluntarismo de Schopenhauer; todo ello subyacente detrás de una previa y rica formulación estética que deslumbró a la sociedad de la época y produjo una obra de proporciones titánicas que es, sin duda, la mas ambiciosa acometida y completada nunca por un solo artista ".

"Discutido Wagner ya desde los comienzos del exilio de Alemania (1849) y metido después de lleno en las diatribas culturales y políticas de los llamados años fundacionales de la unidad alemana, es evidente que su obra dramático-musical

goza hoy como ayer del máximo reconocimiento estético incluso por quienes niegan el pan y la sal al hombre y al pensador ".

"Si la escuela de la música pura había luchado a muerte contra la de la música del porvenir; si Nietzsche hubo de revolverse contra el histrión y el mistagogo con la vehemencia del apóstata; si Debussy y Stravinsky capitanearon la reacción necesaria contra el wagnerismo sofocante, con el paso del tiempo voces prestigiosas de muy diversa procedencia han ido jalonando la persistente admiración por esta obra. Ha de mencionarse a Bernard Shaw, el primero en comentar sistemáticamente la Tetralogía como manifiesto socialista de la escena lírica; a Schömberg, que atajaba de raíz cualquier crítica a Wagner y se reconocía heredero de la armonía de Tristán; a Thomas Mann, que en 1931 declaraba: "Considerado como potencia artística, Wagner es algo casi inaudito, probablemente el mayor talento de toda la historia del arte "; a Ernst Bloch, que ha escrito: "Wagner posee esta irradiación (de paradojas), es decir, esta interpretación recíproca de sentimientos (…). No sin causa amó Baudelaire este aspecto de esta música, y no por su atrevimiento, sino por ser la música capaz de levantar un edificio real "; a Claude Lèvi-Strauss, que acude al análisis de motivos wagnerianos- el de la renuncia al amor, por ejemplo- para explicar su teoría de los acontecimientos comunes, aunque alejados, concurrentes en el mito; a Deryck Cooke, al que no le tembló la pluma al afirmar y razonar que El Anillo del Nibelungo es la obra de arte más ambiciosa producida por la civilización occidental y que su autor forma con Esquilo y Shakespeare la trilogía dramática que la sustenta; a Sviatoslav Richter, que no solo se reconocía wagneriano ferviente, sino que elevaba a Wagner mas allá de la música y de los músicos en su totalidad y coincide con Cooke en la equiparación Shakesperiana; a Daniel Barenboim, en fin, que, sin menosprecio de la calidad de un Brahms, dice que la música estaría sin este mas o menos en el mismo sitio, pero que sin Wagner no podemos imaginar donde se hallaría"

"…con sus dramas musicales Wagner llevó la titubeante ópera alemana a un desarrollo inaudito, dignificó el género, creó su propio público y consiguió ver construido su teatro ideal de los festivales…todo ello gracias al convencimiento de la propia valía, a la creencia en su misión y a la indoblegable voluntad para llevarla a cabo a lo largo de una existencia azarosa, errante y doliente. En esta individualidad extrema se halla la razón última de la feroz hostilidad que el fenómeno wagneriano ha provocado y provoca, hostilidad superada solo por el amor y la gratitud infinitos de quienes siguen eligiendo – la expresión pertenece a Joachim Kaiser – "vivir con Wagner". "

Ángel F. Mayo ―La Tetralogía *"*

"El radicalismo de la teoría estética no es menor. La ópera "corrompida" de su tiempo…no era mas que una acumulación de efectos sin contenido ni intención poéticos. Para Wagner, el drama musical tiene que volver a ser, como la tragedia griega, "la expresión de la conciencia colectiva" en los elementos constitutivos

retórica, escultura, pintura, música, danza y mimo. Por tanto, el asunto del drama musical tiene que ser mítico o legendario, para coincidir con el sentimiento poético (subconsciente) del pueblo; el lenguaje o vehículo de ese asunto ha de ser "la melodía que crece en la palabra hablada natural", y la moderna expresión de esa melodía asegurará de nuevo la unidad de lugar y tiempo mediante la "melodía orquestal", esto es, el "leitmotiv" o motivo guía recurrente que, así lo dice Wagner, actúa como "presentimiento de la melodía cantada por el autor", la cual "deriva de aquella como recuerdo": la técnica del leitmotiv…es así la "bomba revolucionaria" que hace saltar por los aires la división tradicional en el discurrir de la ópera (aria, dúo, concertante, "finale"), pues la recurrencia continua- al inestabilizar los conceptos de pasado, presente y futuro - produce la melodía infinita a partir de la declamación dramático-musical del texto."

Ángel F. Mayo ―El Anillo de los Nibelungos, apuntes para una traducción ―

"…Para algunos, como Gerhard Hauptmann o, medio siglo después, Deryck Cooke, la respuesta es clara: Wagner fue el artista total, y una obra suya, ***El Anillo del Nibelungo****, es una obra de arte cimera o definitiva de toda nuestra cultura."*

"…Pero Wagner es todas estas cosas: músico, dramaturgo, lingüista, filósofo, político…Tras él, ni un Picasso, ni mucho menos un Schönberg o un Stravinsky, ni el propio Thomas Mann, ni cualquiera de los mitos de nuestro tiempo han vuelto a reproducir la inquietante imagen wagneriana de médium de una cultura asomada ya al abismo desde la cima de su perfección."

"Wagner en Bayreuth

Con los años y las decepciones aumentó la repugnancia de Wagner por las grandes ciudades, dominadas por intereses mercantiles e industriales y por la política y los políticos."

"A partir de 1870 Wagner repartió su arrasadora voluntad y su poderosa capacidad de trabajo entre estos cuatro frentes: concluir ***El Anillo del Nibelungo;*** *conseguir su Teatro de los Festivales; poseer un pedazo de tierra y un hogar propios; asegurar el bienestar económico de su joven esposa y sus tres hijos después de que él, casi sexagenario, faltara definitivamente. En el tenaz logro de estas aspiraciones artísticas y burguesas quemó probablemente algunos años de vida. A sus enfermedades y padecimientos crónicos - erisipela recurrente, neuralgias, trastornos gástricos, doble hernia inguinal – sumó un proceso cardíaco con ataques cada vez más violentos y dolorosos, seguramente agravados por el stress. El diario de Cósima recoge las inquietudes y pesadillas de Wagner en estos años, sus lecturas, sus despedidas. Richard comenzaba a prepararse para la inmortalidad entre los hombres.*

"Wagner, como Goethe y muchos alemanes, fue un enamorado de Grecia y de Italia…"

"Ha de insistirse, por lo tanto, en la naturaleza estética de Wagner como

naturaleza esencialmente dramática. Y si la extraordinaria fantasía y capacidad plástica del músico son responsables del destacado lugar que ocupa en la historia de la música, estas cualidades refulgieron en todo su esplendor solo cuando fueron aplicadas a los propios asuntos dramáticos. La artificial división de los géneros y la incultura musical de la mayoría de los intelectuales literarios son responsables de que la obra dramático-musical de Wagner no se estudie habitualmente como una de las más importantes en la historia del teatro. Este es uno de sus legítimos hogares, y desde él, irradia hoy parte de la inquietante y creciente atracción que ejerce."

"Técnicamente – dejando de lado otras consideraciones – Wagner llegó a ser el primer músico de su tiempo, y solo Berlioz puede resistir en este terreno y hasta cierto grado la comparación con el ***Mago de Bayreuth****."*

"Wagner substituyó en sus obras la variación clásica o estrictamente musical por la variación psicológica o expresiva. Y reemplazó también las formas tradicionales por una poderosa estructura, que Alfred Lorenz ha explicado como "forma arco "en su exhaustivo tratado ***"El Secreto de la Forma en Wagner****".*

"Conviene insistir en que nadie antes que él sometió los procedimientos y materiales heredados a un proceso de síntesis estética, teórico y práctico, tan intenso y profundo. Más allá de la música y del drama, Wagner marcó una de las cimas estéticas de nuestra cultura. Y es de justicia agradecerle que alterase radicalmente el status del compositor – o mejor del artista – en la sociedad…"

"…Las obras teóricas redactadas en Dresde y Zurich forman un corpus entrelazado y valioso, del que no es lícito, como es ahora uso, aislar ***El Judaísmo en la Música****, para extraer consecuencias ajenas al verdadero pensamiento de Wagner.* ***Opera y Drama*** *ocupa el punto central de este corpus. Si se admite que Wagner señala una cima estética, entonces este ensayo es su evangelio, y su lectura ha de ser recomendada a quienes deseen ahondar en el conocimiento de su dramaturgia musical."*

"También mantiene viva su atracción la autobiografía ***Mi Vida,*** *dictada a Cósima en Munich y Tribschen entre 1865 y 1870. Amena, vivaz, rica en nombres, peripecias y datos…****Mi Vida*** *posee un gran interés general, porque es una de las crónicas testimoniales mas rica sobre la vida centroeuropea entre 1830 y 1865. La reciente publicación del* ***Diario*** *que escribió Cósima hasta el fatal 13 de Febrero de 1883 ha elevado este conjunto biográfico a la condición de documento histórico."*
Ángel F. Mayo ―Wagner, el Mago de Bayreuth‖.

"Wagner substituyó la división tradicional en números – aria, dúo, terceto, concertante, final – por la "melodía infinita", construida sobre los pilares del recitativo dramático y del motivo conductor, confiado a la orquesta y asociado con elementos, objetos, símbolos, personajes, estados anímicos y acciones. El ejemplo mas acabado de este sistema lo ofrece el monumental ***Anillo*** *con sus once motivos principales o generadores de otros."*
Ángel F. Mayo ―Lohengrin‖.

"Era necesario, para cumplir con su propósito de una ***obra de arte total*** *, crear un teatro de arquitectura nueva, reunir en él artistas especialmente formados, atraer a un público totalmente distinto…: era necesario sacar todo de la nada. Para poner en ejecución esta empresa, la elección del músico no recayó desde el primer momento en Bayreuth. Otrora había pensado en hacer edificar un teatro provisional, de madera, en Zúrich, para representar en él la* ***Tetralogía,*** *y esa barraca habría sido desmontada después de dos o tres series de representaciones; mas tarde, en la época en que el favor de Luis ll de Baviera le procuraba una situación oficial en Munich, creyó, por un momento, que su teatro podría levantarse a orillas del Isar, y el gran arquitecto Semper proyectó planos que existen todavía. Pronto llegó la decepción. Bayreuth, que después de la abdicación de su último margrave había descendido al rango de una pequeña ciudad de provincia perdida en el extremo de Alemania, a algunas de la frontera con Bohemia y alejada de todas las grandes vías de comunicación, sería su ciudad por derecho de conquista…haber proyectado transformar Bayreuth en un sitio de peregrinaje artístico para todo el mundo constituía un orgulloso desafío; haberlo logrado, representa un milagro de la voluntad."*

Jean Mistler ―La Muerte en Venecia‖.

"…En primer lugar, la carga de música suscitada con solo nombrar la ciudad Venecia, que "fue" culturalmente su pintura, es, a partir de la evocación de Shakespeare, música.

Visconti, preocupado por el montaje operístico ¿podría no saber de memoria los trabajos de Mann sobre Wagner centrándose en que el segundo acto de "Tristán" se compuso en Venecia?

No olvidemos nosotros que la cultura italiana "viva" ha sido muy protagonista en lo que ahora se vive como redescubrimiento de Nietzsche, el que dijo y escribió: "Cuando busco otra palabra para decir música encuentro tan solo la palabra Venecia."

…"Cuando la utopía tiene fuerza, cuando va como exigida desde la genialidad, lo imposible no es defecto sino tensión extrema en todos los componentes…La tensión hacia ese arte "total" tiene una importante consecuencia: el hacerse problema para las otras artes. Hace un siglo, gentes no especialmente apasionadas por la música pero sí por el teatro, se sintieron llamadas a la música por Wagner."

Federico Sopeña Ibañez ―Estudios sobre Mahler ―

"De ahí la grandeza, la sublimidad de la música en Wagner. Él supo mantenerse por encima de la moda, de la crítica y de la opaca apreciación del momento... Amaba el Arte por el Arte. En su obra "Religión y Arte"dice: "No estaría por demás afirmar que cuando la religión – entiéndase religión en sentido genérico y no una secta en particular – se vuelve artificial, incumbe al arte salvar

el espíritu de ésta, por el reconocimiento del valor figurado del símbolo místico, el cual la secta quisiera que lo tomáramos en sentido literal, revelando sus profundas y ocultas verdades por medio de una presentación ideal ".

"En Lohengrin logra Wagner la obra de arte total: la unión íntima de música, poesía, filosofía, plástica y religiosidad. Tan grande es el hechizo de este insuperable mago, que un siglo después éste funciona como el primer día. Con Lohengrin alcanza el nivel de dramaturgo. Luego perfeccionará sin cesar su fórmula que consiste en una música esencialmente funcional, embriagante, disolvente, de un efecto casi fisiológico…La contribución de Wagner es triple: ideológica, dramática y musical… ¡Cuán lejos aquí el "crítico de arte" de la verdadera grandeza de este genio inmortal ! ¡Cuán limitada su visión y cuan reducida su cultura!"

"La grandeza de Wagner consiste precisamente en que no estuvo limitado en su expresión por la fantasía del credo. Afirmó siempre la prerrogativa del arte para exponer las alegorías libremente, sin trabas…..La religión se ha creado una vida artificial, en la que se ve obligada a aumentar el acervo de sus símbolos dogmáticos, relegando de esa manera la bondad divina al fondo de su siempre creciente montón de cosas increíbles, falaces y frívolas. Ha buscado la ayuda del arte, el que por su lado ha sido incapaz de trascender los límites creados por ídolos y fetiches. Se necesitaba un caballero audaz, un aventurero del espíritu, que sin temores, ni venias, sin inclinaciones claudicantes, se sumergiera en la belleza soterrada de la sabiduría arcaica, herencia natural de las civilizaciones y culturas arias. Ese caballero intrépido es el Mago de Bayreuth."

Clemencia Rath ―El Sendero del Retorno‖

"…Tras una noche inmensa, noche prolongada no menos de veinte siglos, estas enseñanzas iniciáticas y estas augustas solemnidades llamadas Misterios, empiezan de nuevo a tomar carta de naturaleza en el seno de nuestras sociedades modernas, cabiéndole a Wagner el honor inmenso de haber contribuido a resucitarlas…sin que nuestros ojos se hayan dado cuenta aún de tamaña resurrección como la que significa la venida al mundo del Drama musical wagneriano ".

Mario Roso de Luna ―Wagner, Mitólogo y Ocultista, El Drama Musical de Wagner y los Misterios de la Antigüedad.‖

"Pocos germanistas profesionales pueden haber estado tan versados en el legendario saber de las razas teutónicas, en sus antiguas costumbres, lenguaje y usos, como el poeta de Tanhäuser y Lohengrin; y esta profunda familiaridad con los antiguos ritos feudales y judiciales germánicos, estampada en la obra desde el principio al fin, da a Lohengrin ese dejo peculiar de realidad que lo distingue de todos los demás libretos"…

"En literatura, Wagner sabía todo lo digno de saberse, desde las obras de los tiempos antiguos hasta las más recientes producciones aun de la escuela llamada "elegante", con gran asombro de sus amigos, que ni aun en esto podían nunca presentarle una novedad; lo que uno mencionaba por primera vez era cosa

ya sabida para Wagner, que tenía ya su opinión propia sobre ella".
Glasenapp, ―Ricardo Wagner‖.

"Para hablar de Ricardo Wagner en cualquiera de sus aspectos, se requiere un espacio que no poseemos ya que después de un largo recorrido por el mundo de su filosofía y de su estética nos encontraríamos que apenas se habría conseguido exponer un particular punto de vista…

"La vida privada que adquiere contornos de imaginativa novela, la obra poético-dramática de monumentales dimensiones, la profunda filosofía que es nada menos que una penetración del Cosmos y, en fin, la estructura y universalidad de su música; todo ello resulta tan enorme y tan sin precedentes en la historia del arte, que por representar una inmensidad sin límites, jamás podrá ser apresada en su totalidad.

Ricardo Wagner no es solamente un extraordinario genio musical y un poeta dramático, sino un gran filósofo…Estas tres condiciones en un solo hombre son excepcionales, y por esto mismo, una definición se hace casi imposible en un breve espacio.

Como poeta creó el drama, es decir, la acción, como filósofo le dio la profundidad trascendental y como músico revolucionario, creador de una modalidad o sistema de expresión como lo es el Leitmotiv y su desarrollo.

...la obra de un artista que legó a la humanidad el más grande monumento de arte, monumento cuya elevación será perenne ejemplo de esa divina esencia existente en el Cosmos, cuyo centro receptivo en el hombre se llama Inspiración.

...La garra de Wagner ya dominaba a los músicos de todos los países europeos…Como todos los músicos de la época, Debussy admiraba a Wagner; creía en él como en un Dios…Como Wagner, Charpentier escribió su propio libreto y como Wagner utilizó el sistema de Leitmotiv tomando como ejemplo principal Los Maestros Cantores del genio alemán a fin de construir su drama popular (Luisa).

...nada importaría esto, si en el terreno operístico hubiera ansias de superación, pero lo que entonces se representaba con toda pomposidad coronada por un éxito apoteósico, era "Los Hugonotes", "La Africana", "Dinorah", de Meyerbeer, y " La Judía" de Halevy, operones de grandes desfiles, de "arias" ampulosas y absurdas y, en fin, de todo lo exterior y hueco que, con razón hizo decir a Wagner respecto a esa ridícula comparsería: " Todo esto son efectos sin causa".
I.Carvajal Quesada ―Historia de la Música Europea y Americana‖.

"…Lo que Wagner plantea, a través de sus óperas, es la realización de una obra de arte total, incluyendo poesía, música, arquitectura, pintura, filosofía, mitología e historia, destinado el conjunto a restablecer un equilibrio perdido, tanto en el arte como en la sociedad alemana (o europea) de su tiempo. Hablar de obra de arte total, en ese sentido, significaba buscar el retorno a lo que la música había sido en sus comienzos griegos, ritmo de sonidos, poesía acompañada por un instrumento,

algo que incluía los sentimientos religiosos de una ***polis****. La cultura griega se autodefinió, y evolucionó después, como una realización palpable, política y social, de aquel fenómeno artístico. Los valores que fundaron a Grecia fueron ritmados por los aedos primitivos, Homero entre ellos, de manera que la fidelidad, el heroísmo, la pureza anímica, el amor, la fe en los dioses y en la armonía cielo-tierra, todo lo que forma parte de una comunidad equilibrada, fue expresado entonces, y Orfeo no es, en este sentido, más que el nombre propio de un profundo proceso en permanente extensión. La decadencia de Europa fue detectada por los postrománticos y definida en el marco de una "caída de valores". Lo que Wagner y Nietzsche intuyeron y, hasta cierto punto, esclarecieron, fue puesto en fórmulas de filosofía de la historia por Spengler. En pocos decenios Alemania se transformó en un fabuloso laboratorio donde unos cuantos magos trataron de comprender y de inventar formulas salvadoras. Una de ellas fue la música de Wagner. Su* ***obra de arte total*** *tuvo como fin la vuelta de los alemanes (y de los europeos) a un nivel de comprensión y de acción capaces de enderezar el rumbo perdido. Es así como los valores que hacen posible la construcción de las catedrales, valores substituidos por otros centros de poder creados por una burguesía agnóstica y muy limitada desde cualquier punto de vista que no fuese el dinero, vuelven a aparecer en las obras poético-musicales de Ricardo Wagner.* ***Sigfrido*** *y* ***Los Maestros Cantores*** *representan e interpretan un período histórico alemán que se parece en sus posibilidades e intenciones al período fundacional de los griegos homéricos y orfeicos. Lo religioso se mezcla de manera prodigiosa con lo heroico. La pureza envuelve los sentimientos individuales y, también, los colectivos. El sacrificio forma parte de la fundación como elemento* ***sine qua non*** *de la misma y el ritmo de la música y de la poesía tiene algo de flauta encantada capaz de levantar murallas, dentro de cuyo recinto tendrá forzosamente que manifestarse el genio, sea político, como poético y artístico. Poesía, en griego, significa creación. De manera que el ideal wagneriano, dirigido hacia la realización de la obra total, tiene el sentido de un empuje soteriológico: Alemania tiene que salvarse y puede hacerlo a través de la obra total, casi alquímica, que es música y poesía a la vez, creadoras del ritmo imprescindible para que una sociedad tuviese al mismo tiempo, conciencia y lo que Bergson llamará "élan vital".*

Nietzsche planteó el problema de la decadencia a través del proceso de la "caída de los valores" pero no ofreció soluciones. El vacío estaba delante de todos, pero Wagner supo llenarlo.

...Y casi todas las obras maestras empapadas del "espíritu de la época" no hacen sino confundirse con aquella tragedia, cuya belleza fue quizás la mas espectacular de la historia de la humanidad, imposible de comparar con otra, ya que los valores que se venían abajo estaban contaminando a todo el mundo y la técnica, que es el último nombre de esta caída, cerró el ciclo, universalizando al hombre en la fase mas bella de su entropía. Crepúsculo de los Dioses puede llamarse, en efecto, esta materialización de la caída, en la que los esfuerzos revolucionarios, o mal llamados así, intervinieron para tratar de afearlo todo, en el sentido esbozado mas arriba, de intentar substituir el mal por otro mal, en líneas generales, por

un mal peor. Es así como la faceta monstruosa del crepúsculo de occidente la representó, y la sigue interpretando, en su afán permanente de confusión, el proceso revolucionario, el cual, lejos de arreglar las cosas, las estropea no solo en el sentido político de la palabra, sino sobre todo moral y estético. No hay muerte bella, sino la reservada a los santos y a los héroes, y hoy, en el momento cumbre de la caída, escasean tanto los uno como los otros.

La música es la mas profética de las artes, como lo sostiene Albert Roustit, en un libro poco conocido, pero apasionante, prologado por Oliver Messiaen y titulado ***La profecía musical en la historia de la humanidad*** *(Roanne, Francia, 1970). Wagner profetizaría, a través de la inquietud del siglo pasado, presente en su obra, "el siglo trastornado en que vivimos", siendo* ***Tristán e Isolda*** *la ópera mas representativa en este sentido. Al abandonar la tonalidad para dedicarse a la modalidad, como Roustit define la transformación realizada en el marco de la composición wagneriana, el mundo emprendería un camino hacia atrás (revolutio) y alcanzaría una especie de nivel primitivo de la música, continuado mas tarde por el "lenguaje modal" de Debussy y por la caída última en la igualdad del lenguaje atonal, que sería la última profecía antes de la última caída…la desorientación absoluta en el marco del pensamiento y de las artes en general. "*
Vintilia Horia ―Wagner, un siglo después‖.

"No ha habido nadie que haya sabido aturdir, narcotizar, exaltar, seducir con la muerte, la extenuación, la enfermedad, en la medida en que Wagner, el gran mago, lo consiguió."
Giorgio Coeli

"Me rindo a cuenta de todo lo que hay de real en la obra de Wagner, revisando esos temas insistentes y fugaces que visitan un hecho, no se alejan mas que para volver, y tal vez lejanamente adormecerse, casi desprendidos, es decir, en otro momento, todo en permanencias vagas, tan imperiosos y tan cercanos, tan internos, tan orgánicos, tan viscerales que creemos se trata menos de un motivo que de una neuralgia".
Marcel Proust ―A la Búsqueda del Tiempo Perdido‖. Traducción del autor.

" La música de Wagner y su sensualidad sin par, la música de Wagner y su temblor amoroso, la música de Wagner y la experiencia de la muerte, la música de Wagner y su afán de trascendencia, todo tiende a insinuar mis propios temblores, mi propia finitud, mis propias súbitas desesperaciones, mi propia irrecuperabilidad del instante…"

"Lo que la vida tiene de mas hermoso y esencial no conjuga el verbo saber sino el verbo temblar".

"Wagner es esencialmente…todos aquellos dramas musicales que enriquecieron el acervo artístico de la humanidad y que lo transformaron, como lo

señala Thomas Mann, en el más grande de los artistas".

"Como he dicho, la última palabra es la del maestro. En este asalto al cielo que es su fascinante obra, Wagner ha trazado muchas veces – desde el amor al exilio, desde la mitología al estremecimiento religioso, desde la obra de arte total a las vicisitudes de la identidad – su palabra auténtica. Hijo del oleaje histórico y de la impetuosidad de ese oleaje, ha intentado siempre que no olvidemos el pasaje submarino que le da cauce y sentido. La búsqueda de aquella palabra – subtexto del rumor biográfico – es lo esencial, aunque esa existencia sea tan ilusoria como la fugacidad de un sonido. Pertenecer a esa instancia donde lo fugaz aspira a lo eterno es misión del artista. En los gritos primarios de Wagner, en sus temblores más primitivos, en sus corcheas más caudalosas, está esa misión que clama en medio del oleaje."

Arnoldo Liberman —Wagner, el Visitante del Crepúsculo‖

"... Los conduce aún más profundamente al interior de los mitos germánicos, a una profundidad casi insondable. Es necesario bucear muy en lo profundo para poder ver la cualidad del entusiasmo que se apoderaba de un artista, como por ejemplo Richard Wagner, y lo impelía a realizar sus creaciones. Nunca aseveraríamos que Richard Wagner es un exponente de aquello que se manifiesta y es interpretado desde el ocultismo en las sagas. Lo que aquí estamos describiendo, es que las fuerzas individuales lo apuntalaban y lo inspiraban, dirigían y guiaban sus inspiraciones artísticas de forma tal, que su arte fue la expresión mas bella de aquello que fundamenta el mito. Lo grandioso es que en la obra de arte misma no se ve lo que hay detrás, todo se ha vertido dentro de los sonidos y de las palabras. En Richard Wagner diríamos que existe un singular instinto, si lo quisiéramos nombrar trivialmente; de otra forma tendríamos que llamarlo inspiración artística. Lo que sucedía en él, era como un oír espiritual de aquellas antiguas formas de hablar. El percibía muy bien aquellas formas del habla mas antiguas, y esto lo indujo a no quedarse en la rima final, ya que él pertenece a un nivel evolutivo posterior; tampoco se queda a un nivel intelectivo, sino que accede a ese nivel del desarrollo del habla, que es una resonancia de las olas que se mecen en el mar, que salpican desde la niebla de la Atlántida; esto es la aliteración, que a quien puede percibirlo, le devuelve en el sonido, aquello que puede ser denominado la música de las olas."

Rudolf Steiner *"Mitos y Sagas"*

"... Es una maravillosa, sorprendente, eternamente fascinante vida creativa..."

"... Es vergonzoso y extremadamente degradante tener que luchar por la vida en esa forma y andar mendigando cuando no se hace una vida mediocre sino que de altos propósitos, soportando mentiras sobre esto y lo de más allá..." (Traducción del autor).

"Que magia vital debe haber emanado de este hombre, de cuya personal asociación Nietzsche nunca dejó de llamar la más grande feliz experiencia de su vida." (Traducción del autor)

"… en él el músico y el poeta no pueden separarse, pues su música vale por su poesía como su poesía vale por su música. Y a la misma falta se debe la resistencia encarnizada que su música ha encontrado. Nosotros, que debemos a ese mundo musical, a esa magia intelectual, tantos júbilos y tantos alborozos, tantas sorpresas venidas de un arte original y enorme, difícilmente concebimos esas resistencias y ese aborrecimiento… "

"…La música de Wagner no es solamente música, así como la trama dramática que constituye obra literaria no es literatura. Ella proviene de la psicología, del símbolo, del mito, del énfasis; ella es todo eso, pero no es música en el sentido puro y pleno que daban a esa palabra esos jueces desconcertados… Esta música que parece brotar como un geyser de las profundidades del mito, al margen de las civilizaciones (no solo parece brotar; brota verdaderamente), es además, preciso es comprobarlo, pensada, calculada, superiormente inteligente y astuta, concebida de manera literaria, tanto como sus textos están concebidos de manera musical. Descompuesta en sus elementos básicos, la música debe servir para dar el máximum de relieve a motivos de filosofía mitológica. El cromatismo del tema de amor y muerte es una idea literaria, así como también la primera aparición del Rhin, los siete bloques de acordes primitivos que sirven para construir el Walhalla. Un célebre jefe de orquesta me decía una vez que acababa de dirigir Tristán, cuando volvíamos por el camino: "Esto ya no es música ". Él la tomaba en el sentido que da a esa palabra nuestra emoción corriente; pero la acogida llena de admiración que por ella tenemos hoy día, ¿podía dejar de estar precedida de un rechazo irritado en los comienzos? Una música como la de Sigfrido sobre las corrientes del Rhin o las lamentaciones sobre la muerte del héroe (trozos que dan a nuestro oído y a nuestro espíritu un indecible placer), esto era algo inaudito, inaudito en el sentido de no oído y también de escandaloso. Esta guirnalda de motivos simbólicos, que se repite como guijarros *arrastrados por el torrente de una música elemental, no podía ser tomada por música en el sentido de Mozart y de Beethoven. El preludio del Oro del Rhin pedía ya demasiado al reclamar el nombre de música para el acorde en "mi" bemol que lo constituye. Eso no era sino una idea acústica…"*

"Con el mismo sufrimiento y la misma grandeza del siglo XIX, de que es la expresión total, se alza a mis ojos el rostro espiritual de Ricardo Wagner. Fisonomía asolada por todos los signos de ese siglo, invadida por todos sus instintos: así la veo. Y el amor que tengo por su obra, uno de los fenómenos que unen el máximum de turbación al máximum de grandeza, uno de esos que se prestan a las sugestiones más diversas, uno de los más fascinantes en el orden de la creación artística…"

"Wagner veía en el arte un ***arcanum*** *sagrado, una panacea contra todos los males de la sociedad…El arte como lujo también fue rechazado por Wagner. Purificar, santificar el arte, era para él el medio de purificar, de santificar una sociedad corrompida…"*

"…cuando Nietzsche presenta las cosas como si Wagner, al final, se hubiera desplomado al pie de la cruz, repentinamente, no toma en cuenta, o no quiere tomarlo, que en Tannhäuser hay ya anticipadamente la atmósfera sentimental de

Parsifal… La última obra de Wagner es también la más teatral, y no hay artista cuya evolución sea más lógica que la suya. Un arte de la sensualidad, un simbolismo de fórmulas de sortilegio… y un artista habituado como Wagner a manejar los símbolos y a presentar la custodia, debía finalmente sentirse hermano del sacerdote, y aún más, sentirse sacerdote él mismo."

"La pasión por la obra mágica de Wagner ha acompañado mi existencia desde el día en que la descubrí, en que comencé a estudiarla y penetrarla. ¡No olvidaré jamás las alegrías ni las lecciones que le debo; ni las horas de una felicidad profunda y solitaria en medio de la multitud, en el teatro, horas llenas de júbilo y estremecimiento nervioso e intelectual, miradas echadas sobre las conmovedoras y grandiosas revelaciones, como solo este arte puede dar! Nunca se ha debilitado la curiosidad que me despertara; jamás me he cansado de estudiar, de admirar, y de vigilar, con desconfianza, lo confieso; ¡pero las dudas, las objeciones, las esperas, la disminuían tan poco! Como no la disminuye la inmortal crítica de Wagner que hiciera Nietzsche – crítica que me ha parecido siempre un panegírico, con un simple cambio de giro, o sea, una nueva forma de glorificación -. Ella es solo odio amoroso, castigo de sí mismo. El arte de Wagner fue la pasión amorosa de la vida de Nietzsche. La amó como la amó Baudelaire. Se dice del poeta de ***Las Flores del Mal*** *que en su agonía, ya paralítico y medio inconsciente, su rostro se teñía todavía de placer cuando se pronunciaba delante de él el nombre de Wagner. "Él sonrió de alegría…" Y Nietzsche, paralítico, en tinieblas, tendía el oído ante ese nombre, diciendo: "Alguien a quien he amado mucho."*

Thomas Mann ―Grandezas y Miserias de Ricardo Wagner ―.

"…Mientras tanto, había quedado demostrado que, como compositor de sinfonías, como artista que traducía por medio de las mil combinaciones del sonido los tumultos del alma humana, Ricardo Wagner estaba a la altura de lo que hay de más alto y que, por cierto, era tan grande como los mas grandes."

"… Ningún músico sobresale tanto como Wagner "en la pintura" del espacio y la profundidad, tanto espirituales como materiales. Es esta una observación que varios de los mejores espíritus se han hecho en diversas ocasiones. Posee el arte de traducir por graduaciones sutiles, todo cuanto hay de excesivo, de inmenso, de ambicioso en el hombre espiritual y natural. Al escuchar esa música ardiente y déspota, parece muchas veces que uno encuentra pintadas sobre un fondo de tinieblas, desgarradas por los sueños, las visiones y las concepciones vertiginosas del opio"

"…En el trozo mas ínfimo de sus obras inscribe con tanto ardor su personalidad que esta búsqueda de su cualidad principal no será difícil por cierto. Desde un principio me llamó vivamente la atención esta consideración: en la parte voluptuosa y orgiástica de la obertura de Tannhäuser, el artista puso tanta fuerza, desarrolló tanta energía como en la pintura del misticismo que caracteriza la obertura de Lohengrin. Existe la misma ambición en una que en la otra, el mismo empuje titánico y, también, los mismos refinamientos, la misma sutileza. Pero, a

mi juicio, lo que marca de manera inolvidable la música de este maestro, es la intensidad nerviosa, la violencia en la pasión y en la voluntad. Esa música expresa con la voz mas suave o la mas estridente, todo cuanto está más oculto en el corazón del hombre…De cualquier asunto que trate, resulta una solemnidad de acento superlativo. A causa de aquella pasión, el compositor agrega a cualquier cosa suya, un no sé qué de sobrehumano; por aquella pasión suya lo comprende todo y todo lo hace comprender… No creo hacerme una ilusión ni engañar a nadie, al afirmar que yo veo en ello las principales características del fenómeno que nosotros llamamos " genio " ; o, por lo menos, que en el análisis de todo cuanto hemos llamado hasta ahora, legítimamente " genio " tiene este las mismas características que en su " genio " mostraba Wagner."
Charles Baudelaire ―El Arte Romántico‖.

"Señor: A mi parecer, por más acostumbrado que un artista esté a la gloria, no por eso será menos sensible a una adhesión sincera, cuando esa adhesión sea una especie de grito de reconocimiento, y cuando, en fin, ese grito pueda tener un valor de género singular por provenir de un francés, es decir, de un hombre que no está muy hecho para el entusiasmo y ha nacido en un país donde no se entiende de poesía y pintura más que de música. Ante todo, quiero decirle que le debo ***el más grande deleite musical que he experimentado en mi vida****. Pertenezco a una época en que no es ya diversión el escribir a los grandes hombres, y yo habría vacilado aún largo tiempo en expresarle por carta mi admiración si mis ojos no cayeran todos los días sobre artículos indignos, ridículos, donde se hace todos los esfuerzos posibles para difamar el genio de usted. Usted no es el primer hombre, señor, que me ha dado la triste ocasión de ruborizarme de mi país. En fin, la indignación me ha empujado a expresarle mi reconocimiento. He pensado: quiero diferenciarme de todos estos imbéciles. Al principio creí que ya conocía esa música suya; más tarde, al reflexionar, comprendí de donde venía tal espejismo: me parecía que esa música era mía, y la reconocía, como todo hombre reconoce las cosas que está destinado a amar. Luego, el rasgo que me ha impresionado más fuertemente, es su grandeza. Aquello representa lo grande y busca lo grande. He encontrado en todas sus obras la solemnidad de los grandes ruidos, de los grandes aspectos de la naturaleza y la solemnidad de las grandes pasiones del hombre. Hay en todas ellas algo de noble y ennoblecedor, algo que aspira a subir más arriba, algo de excesivo y de superlativo. Podría continuar esta carta interminablemente. Solo me queda por agregar algunas palabras. Desde el día que oí su música, me digo sin cesar, sobre todo en los malos momentos:* ***¡Si por lo menos pudiera escuchar un poco de Wagner!*** *Una vez más, señor, reciba mi agradecimiento; usted me ha recordado a mí mismo y a lo que es grande en las horas terribles…Charles Baudelaire. No agrego mi dirección porque usted creería a lo mejor que deseo pedirle alguna cosa."*
Charles Baudelaire **"**Carta a Ricardo Wagner‖.

"El mundo no sabe de toda la grandeza y singularidad de su naturaleza…"

"Una vida fértil, rica, conmocionadora, totalmente distinta e inédita entre el común de los mortales. Ahí se yergue, firmemente enraizado en sus propias fuerzas, con su mirada alejándose siempre por encima de todo lo efímero, extemporáneo en el sentido mas hermoso."

"En él impera una idealidad tan incondicional, una humanidad tan profunda y conmovedora, una seriedad vital tan sublime, que en su proximidad me siento como al lado de lo divino."

"Cuanto valor tiene para mí este músico: es la ilustración viviente de lo que Schopenhauer llama ***un genio****."*

"Wagner es un hombre que sufrió profundamente: esta es la superioridad que tiene sobre los demás músicos, yo admiro a Wagner en todas las ocasiones en que se pone música a sí mismo"

"Otros músicos no entran en consideración frente a Wagner."

"Contiene la música más elevadamente moral que yo conozca."

"Tengo la inestimable fortuna de contar por amigo al verdadero hermano espiritual de Schopenhauer, a éste que lo contiene en sí como Schiller contuvo a Kant, a un genio que ha encontrado la misma suerte terriblemente sublime de nacer un siglo antes de que pueda ser comprendido."

Federico Nietzsche Documentos varios.

"…en Junio de 1869, escribía Nietzsche a su madre :…"Me refiero a Ricardo Wagner, que es como hombre absolutamente de igual grandeza y singularidad que como artista"…Wagner es la corporeización del "genio" en el sentido que Schopenhauer da a esta palabra: su música, su concepción entera del arte como una potencia cultural y política, le aparecen como la clave para una renovación de la cultura alemana, como el único remedio contra la nivelación, contra la banalización de la existencia en el Estado moderno. "Lo que aprendo y contemplo en Tribschen - escribe a Rohde en Septiembre de 1869 - es indescriptible. Créeme, Schopenhauer y Goethe, Esquilo y Píndaro viven todavía".

Felipe González Vicen ―Correspondencia de Federico Nietzsche‖

"Para alejar de mí todas las objeciones, todas las cóleras, todos los equívocos a que pudieran dar ocasión entre nuestros escritores, dado el singular carácter de la estética contemporánea, las ideas expuestas en este libro, y al mismo tiempo para escribir esta introducción con una beatitud contemplativa como la que va impresa en cada una de estas páginas, como la cristalización que son la dicha y el entusiasmo, me represento en la imaginación, amigo mío altamente venerado, el momento en que recibáis esta obra. Quizá sea al volver de un paseo por la nieve del invierno, y ya os veo contemplar en la primera hoja de este libro, el Prometeo desencadenado, leer mi nombre, y sé que inmediatamente os sentiréis animado de la convicción de que, cualquiera que pueda ser el contenido de esta obra, su autor tenía que exponer cosas graves y significativas, y que también, en todo lo que imagina, se

sentía en comunicación con vos como con una persona realmente presente, y que no le hubiera sido posible escribir sino algo que correspondiese a esta presencia real. Os acordaréis, además, que estas reflexiones me preocupaban en el momento de la aparición de vuestro admirable libro consagrado a la memoria de Beethoven, es decir, durante las inquietudes y los entusiasmos de la gran guerra que acababa de estallar. Sin embargo, estarían en grave error los que pensaran, a propósito de esta obra, en oponer la exaltación patriótica a una especie de libertinaje estético, una valiente seriedad a un recreo pueril. Es más: leyendo este libro, bien pudiera ser que reconociesen con sorpresa cuán profundamente alemán es el problema que en él se estudia, y cuán legítimo es colocarle en el centro de nuestras esperanzas alemanas, de las cuales puede ser eje y palanca. Pero quizás se escandalicen de que se conceda tan seria atención a un problema estético los que son verdaderamente incapaces de tener del arte otra concepción que la de un pasatiempo agradable, un ruido cascabelero, sin el cual se podría pasar muy bien "la seriedad de la vida"; como si nadie supiera lo que se debe entender en esta comparación por una "seriedad de la vida" de esta especie. Para el gobierno de estas personas serias, declaro que, según una convicción profunda mía, el arte es la tarea más alta y la actividad esencialmente metafísica de la vida, según piensa el hombre a quien quiero que esta obra sea dedicada, como a mi noble compañero de armas y precursor en este camino." (Basilea, fines de 1871)
Federico Nietzsche Prólogo, dedicado a Ricardo Wagner, de ―El Origen de la Tragedia‖

"Ambivalencia es siempre un ingrediente del genio…Por el genio de Wagner la ambivalencia invoca poderosamente nuestra ambivalencia; y si no queremos ser arrastrados con él, debemos combatirlo. Debussy, por ejemplo, tuvo que combatir a Wagner; y aun así, no pudo escapar a su magnética influencia, en amor y odio o en amor-odio, siendo en primer lugar generalmente aceptado que Pelléas y Mélisande no podría haber sido sino por Tristán y Parsifal ".
Robert Donington ―Wagner´s Ring and its Symbols‖. ―El Anillo de Wagner y sus Símbolos‖. Traducción del autor.

*"El poeta de **Tristán e Isolda**- y, sin duda, no solo el de esta obra - iguala al extraordinario genio musical en que se desdoblaba el autor.*

*La extensa partitura es un mundo sombrío y encantado en que la pasión se desencadena para serenarse y morir al fin en suprema armonía. Nietzsche la amó vivamente para condenarla después como "absoluta decadencia " y " voluptuosidad del infierno ". Pero en 1889, al escribir su último libro, **Ecce Homo**, parecía evocar impresiones juveniles: "Todavía busco hoy – decía entonces – entre todas las artes una obra que pueda compararse al **Tristán** por su terrible y dulce infinitud. Las mas hermosas concepciones de Leonardo da Vinci pierden su encanto al escucharse los primeros compases de **Tristán e Isolda**. Creo conocer mejor que nadie los milagros que Wagner es capaz de crear, evocación de cincuenta universos encantadores,*

fantásticos, a los que solo él es capaz de elevarse con la fuerza de sus alas ".

"Esas bellas palabras quizás entrañaban arrepentimiento por tanta injuria y negación lanzadas sobre el maestro admirado en otros días, cuando el filósofo padecía la horrible "enfermedad wagneriana" de la que logró curarse. Pero he ahí que la "plena decadencia musical" volvía a ser "maravilla única" en una postrera evocación…

No expondremos aquí el proceso de esa amistad y enemistad famosas a que nos hemos referido otras veces. Recordemos tan solo que el filósofo de la fuerza y la crueldad se indignaba ante el ideal de piedad y redención cantados por el músico-poeta de Bayreuth. El antagonismo esencial reside en que Nietzsche, como luego Spengler, han sido apóstoles del cesarismo, mientras Wagner, con su arte "alemán", era idealista, "universalista", aunque generalmente se haya imaginado lo contrario. La "Realpolitik" y la "Geopolítica" no tienen nada de wagnerianas.

En 1939, al removerse otra vez en Francia el aspecto político de la cuestión, el académico Abel Hermant escribía en "Le Figaro", de París, lo siguiente: "Nietzsche fue siempre refractario a la política del renunciamiento y de la piedad que era a sus ojos el maleficio wagneriano finalmente revelado en ***Parsifal****. Pues bien, ¿esa filosofía de la civilización humanitaria y cristiana no es precisamente aquella por la cual estamos en guerra con el nazismo? "Así abogaba para que los franceses no volvieran a poner a Wagner en el "Index".*

Ernesto de la Guardia —Tristán e Isolda, Traducción y Análisis‖.

"… *A pesar de ciertas efusiones patrióticas en Los Maestros Cantores (pasajes que, por lo demás, no exaltan el poder sino la espiritualidad alemana), la boina a lo Durero y la adhesión del viejo libertario al imperio de Bismarck, Tomás Mann se niega a dejar alistar la sombra de ese gran alemán por los sectarios del "racismo" militante, que fomentan al otro lado del Rhin los odios zoológicos. Por el contrario, hace resplandecer en el "alemanismo" de su héroe, ese fondo de humanidad dolorosa y magnánima que dio a la obra de Ricardo Wagner su resplandor universal."*

André Levinson —Prólogo al Ricardo Wagner de Thomas Mann‖.

"Tú solo eres capaz de llevar a buen término esa empresa, pues eres un hombre sublime; déjame que te lo diga seria y reflexivamente."

"Como Virgilio guió a Dante, así tú me guiaste a través de las regiones misteriosas que llenan los mundos de la música, henchidos de vida. Te digo desde el fondo de mi corazón: " Tu se'il mio maestro, il mio autore!" y te dedico esta obra. Recibe tal homenaje de un amigo cuya amistad no se desmentirá nunca."

Franz Liszt —Dedicatoria de su **Sinfonía Dante** a Wagner‖.

"Cuando en la Opera de una ciudad cualquiera se representaba El Anillo, se podía ver regularmente a estudiantes, jóvenes profesores, pintores, instalarse hacia las diez de la noche delante de la taquilla que no habría sino al día siguiente

a las nueve, con la esperanza de procurarse localidades compatibles con el flaco presupuesto de que disponían."

"Lo mismo que el de Schoenberg, el punto de partida de Skriabin son los acordes de Tristán e Isolda: se apoya en el acorde de novena dominante. En su frenesí de movimiento, y en su deseo de no conceder jamás al pensamiento un momento de reposo, evita el acorde perfecto. El papel preponderante pasa a la dominante, sobre la cual se construyen los acordes disonantes por superposición de terceras, y su música sigue siendo siempre tonal, pero no permite nunca la resolución."
Paul Collaer ―Orientaciones Actuales de la Música‖.

"Mi interés por Wagner comenzó en 1963, o Wag – ner como lo pronuncia mi sintetizador de voz.

Wagner, más que ninguna otra persona anterior o posterior tuvo la habilidad de componer música con un efecto emocional que alcanza unos niveles a los que nadie mas ha llegado."
Stephen Hawking

"Wagner, para mí, es indispensable. Es el antídoto al caos que hay aquí en Nueva York. Su música es sublime, para mí es terapéutica. Cuando tengo los nervios de punta Wagner viene a rescatarme".
Bruno Martini Taxista de Nueva York.

"... En aquel mismo año (1900), durante un entreacto de ***Los Maestros Cantores,*** *en el Teatro Real, un torero, replicando a un señorón que criticaba con saña la obra, exclamó, " Mi uzté que tié pelendénguez dezí que aquí no hay melodía, cuando Wagner es el amo de la melodía. "*

" Basta oír la música de Ricardo Wagner para darse cuenta inmediatamente de cómo era apasionado el carácter del maestro que la compuso y para adivinar que su obra es el reflejo de su vida : Tristán es la más estupenda confidencia que un genio amoroso haya dejado jamás; pero la Tetralogía del ***Ring*** *no es menos una confesión de los azares que agitaron esta existencia tumultuosa…En Wagner, más que en cualquier otro artista, la biografía es inseparable del estudio de sus obras… admirables ciertamente por sí solas y sin glosa alguna, pero que se aman tanto más cuanto mejor se conocen su origen y sentido profundo. "*

"... Es inútil citar las numerosas obras literarias inspiradas por "el dios Ricardo Wagner", como Mallarmé lo llama. Sería inútil y muy engorroso enumerar los títulos de tantos volúmenes publicados entre 1880 y 1914 por los simbolistas, por los poetas y los prosistas que, casi todos colaboraron en la ***Revista Wagneriana*** *de Wyzeva. Y lo que es cierto para Francia lo es también para Inglaterra y el mundo entero. La influencia de Wagner se extendió a todas las artes, y la pintura la sufrió también durante mucho tiempo. "*

"... Algo mas tarde (Wagner) hablará del período…: "Período de voluntad artística constante en un camino completamente nuevo, en el que había entrado,

empujado por una necesidad, *un camino en el que, en adelante, como artista y como hombre, marcho hacia un mundo nuevo".*

En efecto, en adelante todo lo muestra actuando como si se viera obligado a obedecer a una voz imperiosa. Todo cederá ante las obligaciones que ella le impone y que se convierten en su ley. Nada resistirá: derriba los obstáculos que no puede romper, y dejan de importarle hasta los imperativos de la moral. Realizar su obra es cumplir una misión a la que está dispuesto a sacrificar todo, como si se tratara de un deber sagrado. "

René Dumesnil ―Ricardo Wagner‖(―el último trágico popular‖) y ―La Naturaleza del Drama Wagneriano‖.

"El dios Ricardo Wagner. Nacido en medio del estruendo de una de las grandes batallas de Napoleón, el músico sacudidor de multitudes, el mas poderoso de su siglo y de muchos siglos, se extingue mientras el reinado triunfante de Bismark llega a su apogeo. Ningún poeta de su tiempo, o de la generación siguiente, hubiera tratado de dios al viejo Juan Sebastián Bach, al joven Mozart, al probo Joseph Haydn, ni siquiera al inmenso Beethoven. Algo incomparable e incomprensible ha debido ocurrir, más allá de todos los acontecimientos y sacudidas de su vida individual…"

Joseph Rovan ―El burgués Wagner y el pangermanismo‖.

"Laboriosas y preocupadas búsquedas han conducido a este artista (Fantin-Latour) a ensayos de interpretación de la música por la pintura, olvidando todavía que ningún color puede traducir el mundo musical que es única y solamente interno, y sin ningún apoyo en la naturaleza real. No teniendo punto para tener éxito, sin ninguna duda, él toma su revancha desahogando su gusto por la litografía en rubios y blandos bosquejos sobre los poemas del músico Wagner."

Odilón Redon ―Fantin-Latour‖, 1882. Traducción del autor.

"Ricardo Wagner llama a la fusión de todas las formas del Arte. También los wagnerianos no limitan a la música – a la música ¡Ay! muerta después de Wagner – su curiosidad: ellos esperan y buscan los progresos del arte wagneriano en las obras de los literatos, los poetas y los pintores. Por desgracia, no es en el Salón de Pintura que ellos pueden encontrar el arte wagneriano, ni aún el arte de ninguna suerte… Bajo las necesidades crecientes de una lucha por vivir, los pintores han debido renunciar a preocuparse del arte. Han obedecido como todos lo hacen, a la ley comercial de la oferta y la demanda y, en ese mercado anual, donde la concurrencia los presiona, y su necesidad, ellos no pueden ofrecer creaciones artísticas, ya que el Arte no es el punto que demanda una sociedad democrática."

Teodor de Wysewa (Notas sobre la Pintura Wagneriana y el Salón de 1886, en las cuales elogia sin embargo las litografías de Fantin-Latour, particularmente Parsifal y las Muchachas Flores, que él considera una obra maestra) (En Revista Wagneriana, Mayo 1886). Traducción del autor.

"No es la arquitectura vegetal del palacio de Klingsor la que describe Villiers en la Eva futura.

...Gaudí ha querido edificar una arquitectura tal; él habrá diseñado la fachada de la Sagrada Familia pensando en temas wagnerianos y especialmente en el Idilio de Sigfrido.

Entonces, los decoradores al servicio de Luis ll hacían crecer alrededor de motivos medievales toda una vegetación; los capiteles se extienden en ramajes, las bases en raíces. Ese animismo plástico corresponde a la voluntad que tenía Wagner de exprimir la voz profunda de la naturaleza, de glorificar el instinto.

Si Beardsley es demasiado sofisticado para darnos imágenes emocionantes de Isolda o de Parsifal (la salud wagneriana hace falta a este gran nervioso), él nos ofrece una admirable caricatura del público wagneriano: esos que Forain llamaba los judíos del arte, dividiendo los éxtasis de los estetas, en el curso de las representaciones que sostenían de la misa y la ópera. Pienso en el último capítulo del ***Crepúsculo de los Dioses****, cuando en la inauguración del Teatro de Bayreuth, el Emperador de Alemania saluda los banqueros; los rostros extasiados, y turbados, dibujados por Beardsley, evocan siempre en la novela de Elemir Bourges, los niños incestuosos del duque de Brunswick, quien hace cantar los roles de Sigfrido y Siglinde.*‖
Philippe Jullian ―Estetas y Magos‖. Traducción del autor.

"La tarea de analizar su obra sería ímproba, pues se necesitarían volúmenes solo para juzgar cumplidamente la reforma musical wagneriana, hecho importantísimo y extraordinario de cualquier lado que se mire."
Editorial Anaconda ―Los Titanes de la Música‖.

"Richard Wagner, El Anillo del Nibelungo. Este drama monumental del Romanticismo Alemán en la segunda mitad del siglo XIX es una obra maestra de la cultura occidental."
Enric Juan Redal ―La Música‖. Editorial Santillana.

"Richard Wagner…la figura más controvertida de su época…hizo del conflicto entre carne y espíritu, el tema central de seis de sus siete obras de madurez. Sus personajes más trágicos claman por liberarse de su codicia e imperfección para alcanzar un amor altruista."
P. Craig Russell ―Parsifal en *Comics*‖. Texto de Patrick C. Mason.

"Richard Wagner, uno de los mayores compositores de la historia… Su magnífica Tetralogía El Anillo de los Nibelungos se basaba en parte en el mito teutónico fundido por la gran imaginación de Wagner, en uno de los profundos logros de la música y drama occidentales."
Roy Thomas ―El Anillo de los Nibelungos en *Comics"*, 4 tomos. Gil Kane y Jim Woodring en las ilustraciones.

"En Wagner hay pasajes tan irresistibles como el mar".
Debussy ―Sobre el Anillo wagneriano, Londres, 1905.

"Wagner es la música misma como objeto de especulación filosófica".
Igor Strawinsky

"Wagner abandona el absoluto conocido del lenguaje musical sólo para descubrir un absoluto mucho más amplio, más tenaz".
Pierre Boulez

"Wagner es el infinito sin forma"
Hanslick

"Mil críticos que escribieran mil líneas cada uno durante diez años, destruirían esta página como el soplo de un niño que pretendiese derribar las Pirámides de Egipto…Nada en el drama hablado ni en el lírico ofrece emoción comparable."
Camille Saint-Saëns (Opinión sobre el final del primer acto de La Valquiria).

―…el trabajo de un artista mayor, sin duda el más grande del siglo diecinueve romántico, y el creador de una música con un poder emotivo y compulsivo únicos."
Charles Osborne ―Wagner and his World‖ y ―The World Theatre of Wagner‖. Traducción del autor.

"Wagner es nuestro maestro, un maestro mejor, más fuerte y más provechoso, a quien seguir a pesar de sus errores, único entre la totalidad de los restantes autores literarios y dramáticos de su tiempo".
Romain Rolland

"Había comenzado una nueva época: Wagner era mi dios y yo deseaba convertirme en su profeta".
Bruno Walter

"Componer un coro sobre ***"La Descente de la Courtille"*** *("La bajada de la Courtille – antiguo barrio de París célebre por sus alegres* ***cabarets*** *– con letra de Dumanoir) para Carnaval; arreglar* ***La Favorita*** *de Donizetti, para piano, a dos manos, a cuatro manos, para dos violines, para cuarteto, para cornetín; transcribir del mismo modo* ***La Reina De Chipre*** *de Halévy; ver aceptar el libreto - ¡solo el libreto, no la música…! – del Buque Fantasma que acaba de terminar; componer catorce suites para cornetín…; escribir…un método para cornetín que los ejecutantes de este instrumento considerarán imposible de seguir por lo difícil, y que será necesario rehacer: he aquí a qué os condena la miseria cuando sois Ricardo Wagner."*
Marcel Brion ―Wagner, Héroe de su propio drama‖.

"Sin saberlo, puesto que no me conocía, usted ha sido para mí, desde mi más tierna infancia, mi mejor maestro, mi educador y un amigo que ha sabido

hablarme al corazón como nadie más ha podido hacerlo. A usted debo mis únicas, mis mayores alegrías. Tenga la seguridad de que haré todo lo posible para resarcirle de sus pasados sufrimientos. Han de terminar para usted las preocupaciones materiales. Mi deber es ofrecerle el reposo a que tiene derecho, a fin de que pueda desarrollar libremente su genio".
Rey Luis ll de Baviera (al recibir a Wagner en su palacio).

"A los 16 años tuvo lugar un encuentro con un tipo de música completamente nuevo. El día 2 de Febrero de 1861, asistió a la representación de la ópera de Wagner "Lohengrin". En esta composición, y también en la interpretación de los temas, encontró el príncipe heredero la realización de todos sus sueños. A partir de entonces recopiló todas las composiciones de Ricardo Wagner, además de todas las publicaciones que pudiera conseguir."
Julius Desing —El Rey Luis ll, su vida, su final‖.

"El rey Luis ll de Baviera, fue quien mandó construir los castillos de Neuchwanstein (1869-1886), Linderhof (1874-1878), Herrenchiemsee (1878-1886). El 13 de Mayo de 1868 escribió a Ricardo Wagner: "Tengo la intensión de reconstruir la vieja ruina del castillo de Hohenschwangau, en la garganta del Pöllath, manteniendo el verdadero estilo de los antiguos castillos feudales alemanes…El emplazamiento es uno de los mas bellos que se puedan hallar…"
"La Sala de los Cantores" de Neuschwanstein:
En vida de Luis ll nunca se llegó a utilizar esta sala. Solamente entre 1933, 50 aniversario de la muerte de Wagner y 1939 tuvieron lugar en esta sala conciertos. Durante estos (siete años de) conciertos el salón resplandecía bajo la maravillosa luz de mas de 600 velas...
"La Habitación " Hohenstaufen" de Hohenschwangau:
En esta estancia merece especial atención el hermoso piano, llamado piano de Wagner, en madera de arce. El rey Luis ll, excelente pianista también, escuchaba aquí a Ricardo Wagner cuando éste interpretaba sus propias obras."
Verlag Kienberger —Los Castillos de Luis ll‖.

"…Wagner…Seguro de su genio, busca a su alrededor lo que pueda desarrollarlo y, cuando ha hallado el alimento susceptible de nutrirlo, o la chispa capaz de "hacer brotar fuego de su espíritu" según la divisa de Beethoven, se concentra en la creación y no piensa mas que en su obra. Nada más legítimo, por lo demás. En el umbral de este capítulo, barramos la objeción legendaria y, a nuestro entender, ridícula, del "egoísmo Wagneriano". Cuando proclama: "El mundo me debe todo aquello que necesito", Wagner enuncia una verdad primera, ¿Qué? ¿A cambio de un poco de comodidad y de seguridad nos entrega diez óperas mágicas? ¡Es "el mundo" el que gana en el cambio!"
Bernard Gavoty —En la Confluencia del siglo musical: de Meyerbeer a Liszt‖.

—… Un ejemplo de la extraordinaria fascinación que ejercía Wagner. Este era tan expresivo como su música, y obligaba a quienes le rodeaban a sentir por él como él sentía por sí mismo. Su presencia era fascinadora… Todos sus rasgos

eran extraordinarios: su frente elevada y noble, sus ojos gris-azulados traslúcidos, ora centelleantes, ora remotos y soñadores; la gran nariz audazmente curvada; la barbilla gruesa y saliente. (2- En la orden de detención que libró contra él la policía de Dresde en 1849 se describía a Wagner del siguiente modo: "…de estatura mediana, cabello castaño, frente ancha, cejas morenas, ojos gris-azulados, nariz y boca proporcionadas, barbilla redonda y lleva anteojos. Características especiales: rapidez en los movimientos y en el hablar…"

"Podía también subir al tejado, trepar a un árbol o a una estatua, colgarse de los pies en la barandilla de un balcón. El terror de los espectadores le estimulaba. ("Sobre todo no se fije usted en él ni se quede admirada, o sabe Dios hasta dónde sería capaz de llegar", le dijo Cósima a Judith Gautier). Le gustaba también bromear en sus cartas; se dirigía a un amigo con estas palabras: "Muy torturado músico de cámara", o bien "oh, el mas excelente director de coro y copista de música",…Como Beethoven, era aficionado al retruécano. Describe así un ataque de erisipela: "Las "rosas" ("Rosen" es el nombre en alemán de la dolencia) comenzaron a florecer en los espinos de mi existencia, marchitándose con frecuencia, pero brotando otras tantas veces, y yo, como buen jardinero, tuve que concederles casi tres meses de atención ininterrumpida. Y todavía no he podido hacer dormir a mi hija ya mayorcita ***La Walkiria****".*

(Wagner a Otto Wesendonck) "Ambos, el mundo y yo, somos testarudos y nos hallamos en desacuerdo, y naturalmente el que de nosotros tenga el cráneo más débil conseguirá que se lo rompan". Lo apostó todo al poder de la verdad que él percibía. Y al final ganó."

Robert L. Jacobs ―Wagner, su Vida y su Obra‖

"Hay en el carácter de Ricardo Wagner, es menester reconocerlo, violencias y rudezas que son la causa de que con frecuencia no se le aprecie, pero solo por los que juzgan según lo exterior de las cosas. Nervioso y en demasía impresionable, los sentimientos que experimenta llegan siempre al paroxismo; la menor pena es en él casi desesperación, y la menor irritación tiene la apariencia del furor. Esta maravillosa organización, de tan exquisita sensibilidad, tiene vibraciones terribles; es cosa de preguntarse cómo puede resistirlas: un día de pena le envejece en diez años; pero, recuperada la alegría, al día siguiente está mas joven que nunca. Se prodiga con extraordinaria liberalidad. Siempre sincero, entregándose enteramente a todo, aunque de espíritu variable, sus opiniones, sus ideas, muy absolutas al principio, no tienen nada de irrevocables; nadie sabe mejor que él reconocer un error; pero hay que dejar pasar el primer fuego. Por la franqueza, la vehemencia de su palabra, sucede a menudo que hiere, sin quererlo, a sus mejores amigos; siempre excesivo, va más allá del fin que se propone y no tiene conciencia de la pena que causa. Muchos, heridos en su amor propio, se retiran con la herida sin decir nada, el rencor la encona, y así pierden una amistad preciosa; en tanto que, si hubiesen gritado que se les hería, habrían visto en el Maestro tan sincero pesar, se esforzaría por consolarlos con tan verdadera efusión, que su admiración por él se vería acrecida."

Judith Gautier

"Ejerce sobre los que se le acercan irresistible ascendiente, no solo por su genio musical, por la originalidad de su talento, por la variedad de sus conocimientos, sino sobre todo por un poder de temperamento y de voluntad que irradiaba en todo su ser. Sentimos que estamos frente a una especie de fuerza de la naturaleza que se agita y desencadena con una violencia casi irresponsable…"
Monod

"El doble aspecto de esta poderosa personalidad se señalaba en su fisonomía; la parte superior, bella de una vasta idealidad, iluminada por ojos reflexivos, profundos, severos, dulces o malignos según la oportunidad; la parte inferior, burlona y sarcástica; una boca fría, calculada, de labios delgados y apretados, se abría hacia adentro bajo una nariz imperiosa, sobre un mentón proyectado hacia adelante como la amenaza de una voluntad conquistadora."
Emilio Olivier (cuñado de Ricardo Wagner)

"Perdéis vuestra identidad cuando os halláis en su presencia – declaraba uno de sus admiradores -. Olvidáis que hay en el mundo algo mas que Wagner y su música. Os sentís bajo una influencia que os excita los nervios al máximo."
Hubert Herkomer (que pintó a Wagner).

"Recuerdo muy bien un día en que estábamos sentados juntos en el salón de Triebschen (1871), en una especie de otomana, hablando sobre los acontecimientos de los años anteriores, cuando se levantó de pronto y se puso cabeza abajo en la otomana. En el mismo momento en que se hallaba en esa posición invertida se abrió la puerta y entró la señora Wagner. Su sorpresa y alarma fueron grandes y corrió hacia él exclamando: " Ach! lieber Richard! Richard! " Recobrando rápidamente la postura normal, él la tranquilizó con respecto a su cordura, explicándole que lo único que había hecho era demostrar a Fernando que podía mantenerse cabeza abajo a los sesenta años de edad, cosa de que no era capaz el tal Fernando."
Praeger (uno de sus amigos de Londres).

"Definitivamente, Wagner está loco"
Héctor Berlioz

—La veneración de Nietzsche por Wagner no había cambiado, como se deduce de un breve artículo agresivo que esbozó contra un adversario de Wagner,… Un psiquiatra había pretendido demostrar "en lenguaje noble" que Wagner estaba loco. En su ensayo, Nietzsche se adaptaba incluso al estilo de Wagner."*
Dietrich Fischer-Dieskau, —Wagner y Nietzsche, el mistagogo y el apóstata‖.
(* Seguramente es en referencia al *"Estudio Fisiológico de Ricardo Wagner"* por Teodoro Puschmann, del 22 de marzo de 1874. Nota del autor)

"Rudolf Steiner dijo que el mejor momento para contactarse con los espíritus de los muertos era justo antes de dormirse o justo después de despertarse.

El estado hipnagógico es considerado por algunos como la puerta de entrada a lo paranormal, que conduce a la ***Percepción Extrasensorial*** *(PES) y la* ***Precognición****. Los experimentadores han empleado el método de hacer que los sujetos caigan en un estado hipnagógico a fin de inducir* ***Telepatía****. Thomas Jay Hudson consideraba que los momentos inmediatamente anteriores al dormirse e inmediatamente posteriores al despertarse (hipnopómpicos) eran los mejores para las experiencias de mandar vibraciones sanadoras. Es entonces cuando la "mente objetiva", siempre inclinada al escepticismo, ejerce el menor efecto de bloqueo sobre la* ***Mente Subjetiva****…*

En el estado transicional de ***Conciencia*** *mientras se adormece la gente a menudo oye voces y ve visiones. Estas imágenes "hipnagógicas" ("que conducen al sueño", en griego) parecen meterse en la conciencia sin invitación, justo cuando uno está por dormirse. Puede también oírse música, y ésta resulta inspirada: la obertura de Wagner para El Oro del Rin fue supuestamente inspirada de esa manera."*
Donald Watson ―Diccionario de la Mente y el Espíritu‖.

"Es en realidad, a Ricardo Wagner – a quién no vio sino cuatro o cinco veces – a quien se le debe el que fijara para siempre las mil aspiraciones de su ser fervorosamente inquieto. Schuré presenció en 1865, la primera representación en Munich de "Tristán e Isolda", y allí vio por primera vez al maestro, teniendo entonces, oportunidad de conversar con él y recibir directamente sus vastas preocupaciones por el arte y la religión. Este acopio de enseñanzas que hizo durante las entrevistas que mantuvo con Wagner hasta el año 1876, desencadenaron en su corazón, la ráfaga creadora que debía insuflarle, condensada en su amor y su fe por la Tetralogía.

En el espíritu de Edouard Schuré se imponen los problemas de la epopeya wagneriana y le marcan en forma terminante para el resto de su vida. El futuro autor de LOS GRANDES INICIADOS se deja tocar por la llama divina y alcanza a ver ese mundo trascendente, visible solo para el alma y verdadero solo para ella: la nostalgia y el poderío del arte erigidos en divinidad para regenerar a las masas; el enigma extraordinario de lo que es el destino del hombre para quien se detiene a meditar sobre ello.

Al regresar a París, Schuré se convierte en el primer apóstol del músico alemán. Ya había aparecido en la capital francesa un artículo suyo enviado en ocasión del estreno en Munich de la ópera citada. Desde entonces la inspiración de Schuré se volcaría en una serie de notas críticas sobre la música de Wagner, para el que habría de conquistar adeptos en un terreno en el cual todavía desconocían el verdadero alcance de la obra que aquel estaba realizando en su solitario retiro.

Mas la personalidad de Schuré necesitaba de altas cimas y profundas conmociones. En este alsaciano de elevada talla, de altivo y fiero porte, dormía la potencia formidable de un poeta. Y cuando surgió en él la necesidad poética se lanzó a la conquista de la labor creadora sustentado secretamente por las profundas huellas que la influencia de Wagner dejara en su espíritu."
Editorial El Ateneo. Noticia Biográfica de Edouard Schuré, del libro‖Los Grandes Iniciados‖.

*"No ignoro que hablar en Francia de la obra y de la idea de Ricardo Wagner, equivale a suscitar desde el primer momento un enjambre de objeciones; mas ninguno de los prejuicios cuidadosamente difundidos acerca de este asunto por cierta prensa, ha podido desviarme de la línea que me he trazado. Los que crean encontrar en la segunda parte de este libro (*dedicado íntegramente a Ricardo Wagner) *la discusión de las ingeniosas necedades o de las intencionadas calumnias que desde hace veinte años se repiten acerca de la llamada música del porvenir, sufrirán una absoluta decepción. Digamos solamente que cuando una idea y una obra han sido combatidas y discutidas durante treinta años consecutivos con tal encarnizamiento, es esta una razón poderosísima para creer que esa idea encierra una parte de verdad, y que esa obra posee una enérgica vitalidad.*

...Hay dos clases de crítica muy de moda entre nosotros, por las que el público se deja generalmente conducir: una que se burla de todo, y la otra que teme la novedad. La primera es casi la única que ha hablado libremente de Ricardo Wagner." (Prefacio de la "Historia del Drama Musical").

"Precisamente en nuestros tiempos ha surgido un artista, que dotado de una organización extraordinariamente poderosa y completa, parece destinado a una alta misión y al cual el porvenir dará seguramente un puesto excepcional en la historia del arte. Hombre de temperamento apasionado, de audaz idealismo y de férrea voluntad, ha nacido con las cualidades de gran dramaturgo y gran músico, a las que une un sentido generalizador y una intuición metafísica que le permiten abarcar las más vastas concepciones. Estas tres facultades se desarrollan en él desde el primer momento con igual energía…su voluntad trata de concentrarlas todas en el drama. Entonces se verifica en su cerebro uno de los fenómenos mas interesantes que puedan encontrarse. La confusa aspiración de la poesía hacia la música y de la música hacia la poesía; el amor hacia la otra Musa hermana que experimenta todo verdadero poeta y todo músico…se convierte en su pasión dominante y en la ley imperiosa de su ser…Se diría como dos ríos que desviados de su lecho común por formidables diques, rompen el mejor día sus vallas y se unen con la furia de los elementos.

Tal es Ricardo Wagner." ("Historia del Drama Musical")

"Cuando podía mostrarse como era irrumpía como un torrente que rompe sus diques. Uno permanecía deslumbrado ante aquella naturaleza exuberante y proteica, ardiente, personal, excesiva en todo, pero no obstante maravillosamente equilibrada por el predominio de un intelecto devorador. La franqueza y la audacia extremada con que se manifestaba su naturaleza, las cualidades y los defectos que eran exhibidos sin ocultación, actuaban sobre algunas personas como un encantamiento, mientras a otras les repelía. Su jovialidad fluía en un alegre chispear de graciosas imágenes y de bromas extravagantes; pero la menor contradicción le producía una ira increíble. Entonces saltaba como un ciervo, rugía como un tigre. Daba vueltas por la habitación como un león enjaulado, su voz se hacía áspera y las palabras salían de su boca como gritos; su conversación azotaba al azar a quienes le rodeaban. En esas ocasiones parecía una fuerza elemental desencadenada, un

volcán en erupción. Todo era en él gigantesco, excesivo." (Edouard Schuré, citado por E. Newmann en Wagner as Man and Artist).

"Se ha llegado así a una belleza de sueño, a un ideal en lo natural, a un conjunto armonioso que sobrepasa todo lo que se ha visto hasta hoy en el teatro.

El teatro de Wagner es el primero que haya sido fundado únicamente ***por una idea****. Grande es la fuerza de la costumbre y el poder del prejuicio, pero grande también es la fuerza expansiva de lo verdadero. Sea lo que sea, esta idea y este ejemplo se recomiendan ellos mismos a la atención del artista y a las meditaciones del pensador." ("Ricardo Wagner ")*

Edouard Shuré ―Historia del Drama Musical‖ y ―Ricardo Wagner‖.

"Con la construcción del Teatro de los Festivales de Bayreuth, Ricardo Wagner creó, al estilo de los grandes reformadores, un teatro espacial que, para su época, después de las experiencias de Friedrich Gilly y Karl Friedrich Schinkel, puede considerarse una proeza extraordinaria. Todavía hoy, sin tener en cuenta el revestimiento de Makart, la construcción mantiene plena validez arquitectónica. El lenguaje formal del ambiente en que vivía Ricardo Wagner carecía aún de la fuerza expresiva y demostrativa que también plásticamente hubieran merecido sus obras…"

Roman Clemens ―El Bayreuth de Hoy‖

(La Contribución Alemana a la ll Bienal de Arte Dramático, Sao Paulo, Brasil, 1959)

"Bautizado por el mismo Wagner con el nombre de Bühnenfestpiel (escenario de festivales), Bayreuth aspiraba desde sus inicios a ser mucho más que un certamen de música. La intensión de su creador era lograr que la escena se convirtiera en el espacio de acogida de un espectáculo orgánico, en el cual las artes musicales, visuales y escénicas confluyeran para dar cuerpo a una obra de arte integral. En el ensayo ***El arte del futuro****, Wagner resume en pocas palabras lo que entendía por arte escénico y qué tipo de arte dramático aspiraba a crear: "El auténtico drama escénico puede concebirse solamente como el resultado de la urgente necesidad de apelar a un público común que subyace a todas las formas artísticas. En este tipo de drama, cada una de las artes tiene que esforzarse por develar su más íntimo secreto y alcanzar a ese público común a través del intercambio con las otras artes, ya que la finalidad última de cada una de las ramas del arte solo podrá ser alcanzada mediante el acuerdo recíproco y la cooperación entre todas ellas para elaborar un mensaje en común ". En el espíritu de Wagner, Bayreuth debía servir de marco privilegiado para esa labor de cooperación entre las artes; o, si se prefiere la imagen de navegación y descubrimiento de un nuevo mundo acuñada por el filósofo Friedrich Nietzsche - quien inicialmente apoyó con entusiasmo el proyecto estético de Wagner - para llevar a cabo "la primera circunnavegación del mundo del arte, la cual entiendo que dio lugar al descubrimiento, no ya de un arte nuevo, sino del arte mismo."*

Ana Nuño ―Entre el Triunfo y la Polémica‖.

"Ricardo Wagner había soñado siempre con una comunidad artística de discípulos y de fieles a los que pudiera guiar hacia un porvenir ardientemente deseado en el que, de acuerdo con las concepciones platónicas, solo el arte daría impulsos decisivos a la vida pública y a la política sobre todo. Ningún músico había expuesto en forma tan completa como Wagner sus miras artísticas, ninguno había tenido tanta confianza en la fuerza de la palabra. Durante casi medio siglo había tomado posición respecto a todos los problemas posibles e imaginables de su tiempo. Escribió artículos sobre la vivisección: gran amigo de los animales, ésta le indignaba profundamente….Exponía sus ideas en sus ***Cartas a sus amigos****, atendiendo así, aunque en forma inconsciente o subconsciente, al deseo de los alemanes tocados por el soplo de la filología, de recibir "directivas". Un pueblo que…aceptaba las formulaciones de su genio, espontáneas o voluntarias, con el mismo espíritu de fe que una ordenanza de policía o un decreto real…"*
Walter Panofsky ―La Apoteosis del Festival‖

"La sensibilidad de Wagner por las tablas y su sueño del Festival en Bayreuth son las más grandiosas creaciones del siglo diecinueve en el campo del teatro ―
Constantin Stanislavsky

"Veo el arte de Wagner como un fenómeno artístico primigenio, originado en un tiempo anterior a todo arte, incluso la música. Estoy lejos de estar encantado con Ricardo Wagner en un sentido nacionalista, porque él es mucho mas griego que alemán, mas asiático que europeo. Un trabajo como El Anillo es, con respecto a su génesis, desarrollo y consumación, el único en su clase en el mundo y quizás la mas grandiosa obra de arte del último milenio."
Gerhart Hauptmann

"*Para mi Wagner es un fenómeno eterno, completamente independiente de como sea comúnmente la manera de verlo "*
Arnold Schönberg

"En 1900 la primera edición del ***Diccionario de Biografías de la Música*** *de Theodore Baker proclama a Richard Wagner "el más grande y más original compositor dramático de todos los tiempos‖.*
Faubion Bowers ―Ring Tales‖ (Cuentos del Anillo). Traducción del autor.

"Es mas que verosímil que veamos en él al más grande genio del teatro de todos los tiempos"
Egon Friedell

"Wagner es, quizás, el mayor genio de todos los tiempos"
Wystan Hugh Auden

"¡Que satisfacción me ha procurado cada una de las obras de Wagner…! Los diez días del Festival de Bayreuth fueron siempre una de las épocas benditas de mi existencia. Y me regocijo con la idea de que algún día podré reemprender esta peregrinación."

"La tradición de los Juegos Olímpicos se mantuvo durante cerca de mil años. Esto proviene, según creo, de un ***misterio*** *análogo al que se encuentra en el origen de Bayreuth…"*

"Cuando escucho a Wagner, me parece que oigo los ritmos de un mundo anterior. Imagino que algún día la ciencia encontrará en las ondas emitidas por El Oro del Rin relaciones secretas ligadas al orden del mundo."

"Wagner es el mayor genio de todos los tiempos"
Adolf Hitler —Conversaciones de Sobremesa‖ y otros.

"Cuando escucho a Wagner me dan ganas de invadir Polonia"
Woody Allen

"Buenas noches: Wagner impresiona, sus obras son apabullantes, y a pesar de lo que diga Woody Allen, no me dan ganas de invadir Polonia."
Earendil dijo: Posteado por un Internauta.

"Con Wagner llegó el escándalo desde el principio y todavía hoy no se han apaciguado los ánimos" Eugenio Trías.

"Experimentando las cosas con extraordinaria sensibilidad, conmovido y apasionado por los acontecimientos que resonaban profundamente en él, Wagner debía traducir este exceso de entusiasmo y lirismo mediante su mas grandiosa expresión, la música. Aspirando con todas sus fuerzas a un mundo ideal, esta salvaje energía le impulsaba ya a escribir dramas a la edad de quince años. Veía al hombre, liberado de las trabas de la lengua, expresarse por fin en un lenguaje universal."

"Una tarde-confiesa él mismo- oí ejecutar una sinfonía de Beethoven; por la noche, tuve un exceso de fiebre, caí enfermo y, tras mi restablecimiento, me convertí en músico."

"Después de los grandes compositores alemanes, Ricardo Wagner, inspirado por la obra dramática de Shakespeare, sacudido por la poderosa música de Beethoven, asió con mano firme el cetro evocador. Iniciado en la gran revelación, Wagner acababa de descubrir en un instante el mundo de las energías primordiales. Posee ya la clave de la poesía y de la música…"Tenía entonces dieciséis años, y la lectura de Hoffmann me impulsaba al mas exagerado misticismo. Durante el día, entre sueños, tenía alucinaciones en las que la tónica, la tercia y la dominante se me aparecían en persona y me revelaban su importante significación. Por fortuna, encontré para instruirme, a un músico competente. Le causaba muchos problemas al pobre hombre. Tuvo que explicarme que donde yo veía formas y poderes mágicos no habia mas que intervalos y acordes. "

"Para Wagner, que idealizó el triunfo del espíritu y la salvación para todos los hombres, no existe un combate entre el bien y el mal, sino un verdadero foso que será colmado por la dominación divina…"

"…Wagner – este nuevo trovador – había tenido la revelación, había sido el anunciador del trágico destino del hombre alemán. No solo era músico y poeta. Era, sobre todo, ***la más grande figura de profeta*** *que el pueblo alemán hubiera poseído jamás."*

Jean-Michel Angebert —Hitler y la Tradición Cátara‖.

"Ricardo Wagner resulta difícil de comprender para una persona de fines del siglo XX…el cual – a través de la globalización de los valores demoliberales y de la economía de mercado – se ha transformado en el ideario unilateral, exclusivo e intolerante del planeta entero. Ya hoy apenas si está permitido mantener otra cosmovisión, otra ideología u otra corriente de opinión que no sea aquella aceptada y bendecida por los centros de poder mundial que controlan las estructuras sociales del planeta a través de su enorme poder económico. Estos forman, conforman y deforman la psiquis colectiva a través del sistema educacional y, particularmente a través de los medios de difusión masiva. Hoy impera sobre todo el planeta el "pensamiento único" que, disfrazado de una multiplicidad de opiniones y tendencias no hace mas que fijar los estrechos límites del "pensamiento autorizado". Todo lo que escape o exceda esos límites es ignorado, ridiculizado, distorsionado o abiertamente combatido, según el grado de peligrosidad que los mentores e impulsores del Nuevo Orden Mundial le asignen.

Es el reino de la ***cantidad,*** *de la expansión, de la entropía, del "crecimiento económico" sin sentido, sin moral y sin objetivos; es el mundo de la explosión demográfica, cruel y desalmada que todo lo aplasta, consume y ensucia. Es el mundo donde cualquier cretino puede convertirse en poderoso con tan solo subordinarse a la ley de la mayor cantidad: cantidad de votos si se trata de un hombre "público" político; cantidad de dinero si se trata de un "empresario" mercachifle o un simple ganador de la lotería tocado por la diosa azar. Como un volante o contrapeso fuera de control, la experiencia del tiempo en la psiquis colectiva también se torna centrífuga y en aceleración permanente.*

Dentro de este marco, Wagner- el pensador y el artista- aparece como un ser de otro tiempo y de otra época, muy ajeno a los tiempos modernos. De ahí el odio y rechazo que Wagner el hombre genera entre la ***intelligentzia*** *liberal occidental.*

En verdad, la obra wagneriana conforma un vehículo para el despertar iniciático de un determinado tipo humano con una determinada conformación psíquica y anímica, que hoy se encuentra aprisionado en un mundo en decadencia. Su mensaje solo podrá ser percibido y descifrado por aquellos que porten en sí mismos aquella nostalgia por un mundo mejor que intuyen existió en el pasado, y que saben algún día retornará, a condición de que el actual orden signado por la violencia, la hipocresía y el materialismo se disuelva y desaparezca. Wagner lo comprendió así, y supo escuchar los sones que le llegaban desde lo mas profundo del

inconsciente colectivo, a través de eones y eones. Y los plasmó en su obra.

*Obra que **necesariamente** se encuentra a contracorriente del utilitarismo, racionalismo y materialismo modernos. Por eso Wagner despierta tantas y tan variadas iras y odios. Porque sus enemigos que **no** sienten la vida y la existencia de esa manera sin embargo chocan con el hecho paradójico de que no lo pueden ignorar, ni tampoco lo pueden abarcar: para ellos, resulta demasiado grande y profundo."*

Adrian Salbuchi ―Ricardo Wagner, el Profeta de la Edad del Hierro‖.

***Israel**. Una fuerte polémica generó en Israel el director de orquesta Daniel Barenboim, quién fue calificado de "fascista" por interpretar una pieza del alemán Richard Wagner…*

Información de periódico, titulado ―Polémica por interpretación de obra de Richard Wagner‖

"Donde quiera que uno va en estos días se molestan con la pregunta ¿Qué piensa usted de Wagner?"

Karl Marx (Carta a su hija Jenny, Septiembre de 1876)

"…No hace mucho, un crítico francés, comentando el absurdo criterio modernista de oponer Bach a Wagner formulaba esta verdad indiscutible: "Si Bach hubiese vivido en el siglo XIX y hubiera compuesto una comedia lírica, ésta habría sido Los Maestros Cantores de Nuremberg".

Ernesto de la Guardia ―Los Maestros Cantores‖

"… En la creación musical, hay una gran laguna entre ´El Arte de la Fuga´ de Bach y ´Tristán e Isolda´ de Wagner. " Glenn Gould

"El arte estaba prisionero en la noche sombría
En el cielo no brillaba ninguna estrella
Y el artista se agitaba en la duda
Cuando quiso el destino que de ti a mí
Llegasen buenas nuevas. ¡Ah! Como las acogí!
Se desvanecieron la noche y sus fantasmas."

Luis ll de Baviera ―A mi Amigo‖

"Fue una hora divina para el género humano
El Cisne antes cantaba solo para morir
Cuando se oyó el acento del Cisne wagneriano
Fue en medio de una aurora, fue para revivir"

Ruben Darío

"Las obras de Wagner se mantienen hoy, todas, en los grandes teatros líricos del mundo entero, como caso único en la historia."

"…Mozart, lo divino; Haydn la serenidad; Beethoven, la revolución; Chopin, un puñado de tierra patria, y Smetana, el alma de Bohemia. ¿Qué decir de Wagner? ¿Cómo definir a este portentoso dominador en el que culmina y se agota una época? ¿Mago, profeta, tirano? ¿Filósofo, poeta, músico? ¿O resumiéndolo todo, genio universal?"

"Las polémicas sobre Wagner atronaron los ámbitos de Europa. Pero el mundo entero parecía colmado de su gloria al apagarse la llama ardiente de su vida. En todos los países una juventud entusiasta, enarbolando la bandera del maestro vitoreó su nombre. El amor que predicó en sus obras, tornó a él por el cauce de muchas almas conmovidas del mundo. Nadie pudo compararse con él…"

"Verdi, cierta vez, hacia 1882, visita Venecia. Allí, una góndola ocupada por un grupo alegre de extranjeros pasa frente a la suya. En el ocaso de la tarde, el maestro distingue la cabeza típica de Wagner. ¿Wagner en Venecia? Verdi lucha consigo mismo durante días y semanas. Por fin acepta el desafío del destino: toma el camino hacia el Palazzo Vendramin, donde se aloja el alemán. Pocas horas antes, según afirma la fuente poética que da cuenta del episodio, había expirado el genio de Bayreuth, y nunca se conocieron los dos titanes del arte lírico del siglo XX."

"Liszt, viajando cierta vez por Ginebra, se inscribió de esta manera en el registro del hotel:
Profesión: Músico-Filósofo/ Nacido en: El Parnaso/ De donde viene: De las dudas/ A dónde va: A la verdad. Sí, la buscaba, la profesaba incansablemente. Es una de las figuras más atrayentes de la historia musical. ¡Que la posteridad le haga, por fin, justicia! El 31 de Julio de 1886 murió en Bayreuth, templo de su dilecto Wagner."

"Carta de Bizet en 1871: "…no puedo olvidar las delicias inmensas que debo a su genio innovador. El encanto de su música es indecible. ¡Es la voluptuosidad, la ternura, el amor! Los alemanes, que, ¡ay de mí! nos aventajan en cuestión de música, han comprendido que Wagner es una de sus columnas sólidas, y que el espíritu alemán del siglo XIX se ha encarnado en este hombre…No me preocupa Wagner, porque está por encima de todos los vivos…"

"En la lucha entre los partidarios de Bayreuth y sus adversarios, Bruckner pertenece claramente a los primeros: ha hecho un peregrinaje para visitar a Wagner y le ha ofrendado su Tercera Sinfonía " .

"… Brahms, a pesar suyo fue arrastrado en la áspera lucha entre los partidarios y enemigos de Wagner, que impuso a todos los músicos tomar partido. Brahms, aunque de idiosincrasia romántica, no encontró el camino hacia las obras y las ideas wagnerianas, que se limitaron esencialmente al género dramático, ajeno por completo a su vocación. Declaró su punto de vista con toda sinceridad, pero se abstuvo de intervenir en las discusiones ardientes y arbitrarias de moda de aquel entonces. Sin embargo, el partido antiwagneriano- sobre todo el temido crítico teatral Eduardo Hanslick, hombre discreto, pero cegado por su odio a Wagner y que descargó su ira contra Bruckner y Hugo Wolf – los antiwagnerianos, repito, erigieron a Brahms, injustamente, en el opositor mas representativo del maestro de Bayreuth. "

"…La radio, maravilla del siglo XX, vence todos los obstáculos a la vez. Sus ondas llegan hasta la choza mas lejana, no la detienen montañas, mares desiertos, ni selvas; penetran tanto en el suntuoso palacio como en el rancho perdido en la pampa; ignoran las diferencias de clases y de naciones. ¡y solo con que llegasen a las alcobas de los enfermos y desolados, bastaría para considerarlas un don del cielo!

Hoy, millones de oyentes asisten a los grandes acontecimientos musicales - conciertos u óperas - que se trasmiten desde los grandes teatros o estaciones importantes. Puede interesar en esta oportunidad la mención de una fecha memorable, el 28 de Marzo de 1914: aquel día se realizó en Bruselas la primera audición radial; se transmitió un trozo de ***Parsifal****, de Wagner."*
Kurt Pahlen ―Historia de la Música‖.

"El concepto de Wagner de "hilo conductor" y la "expresión musical integrada" han sido una fuerte influencia en muchas bandas sonoras del siglo, con ejemplos tales como ***King Kong*** *de Max Steiner , la música de John Williams para* ***La Guerra de las Galaxias*** *y las bandas sonoras de Howard Shore para* ***El Señor de los Anillos*** *de Peter Jackson. Versiones adaptadas de la Cabalgata de las Valkirias se utilizan en* ***Apocalipsis Ahora*** *de Francis Ford Coppola y por Ennio Morricone en* ***Nadie es mi Nombre,*** *del oeste. La mayor parte de la banda sonora de Trevor Jones para la película de Arturo de John Boorman* ***Excalibur****, es de óperas de Wagner…"*
Wikipedia ―Wagner, Influencia en la música de películas‖. Internet.

"El compositor Jim Steinman creó lo que él llama ***Wagner Rock,*** *también se dice* ***Heavy Metal*** *por algunos, para mostrar la influencia de Wagner. Joey de Maio, bajista y principal compositor de la banda heavy metal* ***Manowar****, ha atestiguado la influencia de Wagner en su música como también Andy Di Gelsomina, compositor de la ópera proyecto de metales pesados* ***Lyraka.*** *En Alemania, Rammstein y Joachim Wittque han nombrado a tres de sus álbumes Bayreuth y reclaman la inspiración de la música de Wagner. El compositor alemán de música electrónica Klaus Schulze dedicó su álbum de 1975* ***Timewind*** *a la muerte de Wagner (dos pistas de 30 minutos "****Regreso a Bayreuth****" y "****Wahnfried*** *1883"). También utilizó el alias de Richard Wahnfried para una parte de su discografía. El grupo vanguardista esloveno* ***Laibach*** *creó la suite* ***Sonic VolksWagner*** *en 2009, en colaboración con la Orquesta Sinfónica de la Radio Eslovenia y el compositor-conductor Izidor Leitinger, utilizando material de Tannhäuser, el Idilio de Sigfrido y la Cabalgata de las Valkirias…"*

En otro lado dice: *"…Algunas bandas sonoras han usado temas wagnerianos y sus composiciones se han utilizado en más de 600 películas y series de televisión… también se ha usado su imagen en la acuñación de monedas o en la emisión de sellos postales…*
Wikipedia ―Wagner, influencia en la Música Popular ―. Internet.

"Película muda de 1913 "Richard Wagner", dirigida por Carl Froelich con Giuseppe Becce en el papel principal. Un documental con el mismo título se hizo en 1925.

"La Magia del Fuego", película de 1955 fue acerca de algunos acontecimientos importantes en la vida de Wagner. Está protagonizada por Alan Badel como Wagner. Una película de la vida del compositor "Wagner" fue hecha en 1983 para una mini serie de televisión por el director Tony Palmer. El elenco incluye a Richard Burton, John Gielgud, Laurence Olivier, Ralph Richardson y Vanessa Redgrave.

Wagner fue interpretado por Lyndon Brook en la película Música Sin Fin, de 1960.

En 1975, en la película Lisztomanía, Ken Russell retrata a Wagner (Interpretado por Paul Nicholas) como un nazi vampírico. Wagner fue el antagonista de la película protagonizada por Roger Daltrey como Franz Liszt.

La Wahnfried, película de 1986, se proyectó fuera de competición en el Festival de Cannes de 1987…"

En otra parte leemos: *La vida de Wagner ha sido utilizada como argumento de varias películas biográficas. En 1955, el director alemán William Dieterle filmó Magic Fire, una película sobre la vida y obra de Wagner…En ella actúan, entre otros, Yvonne de Carlo, Carlos Thompson, Valentina Cortese, Peter Cushing y Alan Badel, representando a Richard Wagner. En 1983, el realizador británico Tony Palmer realizó una monumental producción de 600 minutos (10 capítulos de una hora), titulada Wagner, sobre el compositor, con Richard Burton como Wagner, Vanessa Redgrave como Cósima y Marthe Keller como Mathilde Wesendonk…"*
Wikipedia, Internet.

"Cuando yo era estudiante se consideraba…completamente fuera de lugar nombrar a Verdi en compañía de aquel formidable dragón de la ópera que se llamó Richard Wagner."
Aaron Copland

"Wagner fue el primero en luchar contra cierto menosprecio que en general suscitaba la ópera entre intelectuales y artistas del siglo XIX…"
Ediciones Tiempo S A. Director Sr. José Oneto —El Mundo de la Opera‖.

"No existe un teatro, aún comprendiendo a Ibsen, que sea más ***teatro de ideas*** *que el teatro de Wagner."*
Emilio Faguet

"Wagner expresó todos los matices de una obra poética".
León Tolstoi

"Me han dicho que la música de Wagner es mejor de lo que suena."
Mark Twain ―Biografía‖

"... el poder extático, la dramática magnificencia de la música wagneriana, que lucha contra cuantos la vulgarizan propiciando su mero disfrute operístico o la empobrecen en lamentables ***libretti*** *recitados por las compañías del Liceo."*
Joan Maragall

"... a diferencia de los autores de ópera, Wagner es un verdadero aedo, un vates dramático..."
López Chavarri

"*Como es sabido, el arte wagneriano no buscó la diversión ni el aplauso fácil. Desde joven, el autor de Tristán e Isolda halló en la música – mejor aún, en el drama musical – la síntesis del conocimiento profundo, quizás como lo habría pensado Gian Battista Vico de haber vivido doscientos años mas tarde : el arte como revelación de la verdad no científica."*
Napoleón Cabrera (Integrante de la Comisión Directiva de la Institución Internacional Wagner)

"El término ***wagneriano*** *encontró acogida más allá de la ópera y se hizo frecuente para aludir a la ruina de los ayer poderosos. Es excepcional que un cronista del Tercer Reich no lo emplee en el capítulo de su caída y, en general, se aplica con complacencia al fin dantesco de un imperio político, económico u otro. Incluso admite un uso humorístico, para presentar magnificadamente alguna pequeña catástrofe doméstica o similar."*
Francisco José Folch ―La misteriosa universalidad del ―Anillo‖.

Hay una concepción revolucionaria y específica de su autor: puede decirse que es la orquesta la que crea las voces. La orquesta asume, por la diferenciación constantemente movediza de sus volúmenes, de sus intensidades y, sobre todo, de su cambiante ordenación instrumental, una función a la vez dramática y musical."
Victor Manuel Muñoz ―El Oro del Rhin‖.

"...Técnicamente también hemos debido hacer algunas innovaciones importantes. Adquirimos en Austria dos equipos lumínicos de lo mas sofisticado existente hoy en esta clase de tecnología. Asimismo, con la ayuda de los Amigos del Teatro Municipal, se compraron en Alemania cuatro tubas de "almedianas" – una variación entre el corno y la tuba – que nos permitirá no solamente abordar todo el ciclo del Nibelungo, sino que nos serán indispensables para la presentación del resto de las obras de Wagner..."
Andrés Rodriguez ―El Reverso del Tapiz‖, entrevista al Director del Teatro Municipal de Santiago de Chile. Mayo de 1994.

"... Insisto, Wagner era el único que trabajaba la orquesta de una manera sinfónica. Esto era extraño, pero mas tarde, con la llegada de músicos como Richard Strauss, Alban Berg y Arnold Schoenberg, nos podemos dar cuenta que se avanzó por el camino de Wagner y no se siguió adelante por el de Bellini.

... Él era muy libre en lo dramático, en la poesía, en lo que corresponde a estructura...

... Sin duda, con Wagner terminan los gargarismos vocales, pero la voz permanece como un punto importante porque voz es expresión. Y es, también, el instrumento mas perfecto."

Gabor Ötvös ―Viaje hacia la melodía infinita‖, entrevista por Juan Antonio Muñoz.

"En realidad, la grandeza del poeta se mide sobre todo por lo que se abstiene de decir, a fin de dejar que nosotros mismos digamos, en silencio, lo que es inexpresable; pero el músico es quien hace oír claramente lo que no está dicho, y la forma infalible de su silencio esplendente es la "melodía infinita".

Richard Wagner...en música no se equivocaba, al menos en encontrar la manera de lograr que su auditorio pudiera "oír claramente lo que no está dicho" . Daniel Quiroga ―El Retorno del Cisne‖ (Del Lohengrin del Teatro de Santiago de Chile, 1988).

"Wagner construye sus propias reglas, generalmente basadas en la libertad total; no se sujeta a ninguna escuela...y otorga una proyección futura a su revolución romántica."

José Luis Miranda ―Forjadores del Mundo Contemporáneo‖.

"Oliver Wendell Holmes, en su bellísimo poema "El Caracol Nautilus" ha encerrado en verso esta idea de la progresión constante en vehículos gradualmente mas perfectos y la liberación final. El caracol construye su concha espiral en secciones abovedadas, abandonando constantemente las mas pequeñas, que ya ha utilizado, por la última que edifica:

"Año tras año soportando en silencio su trabajo que hace desplegar su lustrosa espiral, callado, viendo crecer sus anillos deja la mansión que tuvo este año por la nueva, deslizándose bajo el brillante arco con suave paso y construye una puerta innecesaria y se amolda a su nuevo hogar, sin conocer mas el antiguo.

Gracias por el celestial mensaje que me traes, hijo del inquieto mar; expulsado de tus orígenes los olvidas.

De tus mudos labios sale una nota mas elocuente que las emitidas por el cuerno enroscado de Tritón; mientras suena en mis oídos a través de las profundas grutas del pensamiento, oigo una voz que canta: "Construye mansiones mas duraderas, ¡alma mía! según las veloces estaciones ruedan. Abandona tus criptas ya surcadas. Haz que cada templo sea más noble que el pasado; abarca un espacio celeste más ancho hasta que por fin te liberes arrojando tu concha subterránea por un océano de vida inmortal. "

…" entonces viene la música como un perfume cargado de recuerdos inenarrables; como un eco del hogar que nos trae un recuerdo de aquel país olvidado donde todo es paz y alegría; y aunque rechacemos con desdén semejantes ideas en nuestra mente material, el ego reconoce cada nota bendita como un mensaje de nuestro país natal que le llena de alegría."

"Esta realización de la naturaleza de la música, es necesaria para la debida apreciación de una obra maestra tan grande como el Parsifal de Ricardo Wagner, donde la música y los caracteres están íntimamente ligados como en ninguna otra producción musical moderna."

Max Heindel —Misterios de las Grandes Óperas de Ricardo Wagner‖

"…Wagner intenta recuperar la función trágica de la música en sus dramas musicales…"

Antonio Buero Vallejo —La Tragedia‖.

"Si uno no ha oído a Wagner en Bayreuth, no ha oído nada. ¡Lleva muchos pañuelos porque llorarás mucho! ¡También lleva algún sedante porque te excitarás hasta el delirio!"

Gabriel Fauré Carta de 1884

"…todo esto me induce a meditar, con melancolía, en mis sueños de adolescente, cuando, en el paseo de Lamoreux, me decía extasiado: "Existe una ciudad santa llamada Bayreuth, donde acuden mis amigos opulentos y donde todo esto es realizado de modo visible y absoluto" y salía estremecido todavía por las violentas vibraciones, abrasado por el formidable aliento del dios. Es nuevamente en el concierto donde, transcurridos tantos años, vuelvo a encontrar, lejos del poeta Wagner, el furor inmortal del músico Wagner: ¡y entonces comprendo que músico sin par fue!...

Un Wagner no es solo alemán, es ciudadano del mundo…

Pero aquí, en otros lugares y en todas partes fuera de Alemania, Wagner viene ***donde nosotros.***

Hablemos, pues, de él, visto desde aquí. Y, visto desde aquí, ***es el músico incomparable de las mutualidades entre la pasión y la muerte,*** *el Príncipe de los crepúsculos trágicos y de los dolores líricos: es el pintor sin par de las desesperanzas inmanentes que el hombre descubre en la naturaleza, y es el mas cruel recopilados de sollozos que jamás hiciera arte con los pesares humanos. ¡Que mas hace falta, Dios mío, para admirarle y temerle!...la humanidad, al escuchar la orquesta de la Tetralogía, honrará, de acuerdo con esta música, otros dioses: pues esa música ha sido escrita para escoltar los dioses que aún no vislumbramos."*

Camille Mauclair —La religión de la Música —.

"El órgano de la emoción es el sonido, su lenguaje intencionalmente estético es la música" (Wagner: Das kunstwerle der tukunft) Así el contenido de la música

es interpretado no como un juego de tonos, lógicamente relacionado, sino como un estímulo emocional."

"Pero, como lo observara atinadamente Wagner, "el primer paso de la decadencia de la verdadera música católica sagrada fue la introducción en ella de los instrumentos orquestales. El virtuosismo de los instrumentos provocó a la larga un virtuosismo similar de los cantantes, y pronto el gusto operístico secular penetró en la Iglesia. Ciertas partes del texto sagrado como el "Christe Eleison" eran señaladas como textos adecuados para arias operísticas, y cantantes cuya instrucción se basaba en el estilo de la ópera italiana eran llevados a la Iglesia para interpretarlas."

"…Ningún otro medio de expresión o impresión artística puede estar cargado de una revelación espiritual tan directa y consumada como la música. Wagner, en una aguda expresión, referente a la Madona de la Capilla Sixtina dice: "Esa sublime virginal Madre de Dios nos eleva por encima de la irracionalidad del milagro sólo haciéndolo parecer casi posible. Aquí tenemos: "Eso significa". Pero la música dice: "Eso es"- porque ella detiene toda lucha entre la razón y el sentimiento, y lo hace por medio de una forma tonal muy alejada del mundo de las apariencias, que no puede ser comparada con nada físico, pero que capta nuestro corazón como por un acto de gracia ".

Brian Wibberley —Música y Religión, Revisión Histórica y Filosófica‖.

"Defensor de las revoluciones liberales de 1830, 1848 y 1871, transformó de manera radical la ópera tradicional incluyendo temas de la mitología germánica sobre héroes y dioses. Adecuar la orquesta a sus nuevos planteamientos musicales, diseñar escenografías móviles los que muchos consideran como el origen de la televisión y eliminar los recitativos y las arias. Su gran capacidad musical e intelectual, su religiosidad e inmensa creencia en el ser humano, condujo a que se afirmara que en las obras de Wagner, los compositores eran los sacerdotes, la iglesia era el teatro de ópera, la ópera era la liturgia, los mitos eran los mensajes religiosos originales y la estética era la revelación."

Hans Kung —Música y Religión‖.

"…El drama wagneriano encierra una diferencia medular entre la naturaleza de lo que expresa la música y lo que expresan las demás artes, pues ésta nos entrega una imagen directa – y no simbólica – del mundo interno y externo. Al lado de la alegoría, su significado; al lado de lo accidental, lo eterno; al lado de la imagen, la revelación.

Por eso Wagner afirma:

(...) allí donde las otras artes dicen: esto significa…la música dice: esto es. La voz de la música proclama soberanamente ¡esto es!

El filósofo Schopenhauer refuerza la idea anterior:

(...) las otras artes no hablan sino de la sombra de las cosas, mientras que la música habla de su esencia."

Fernando Martínez Guzmán —Drama y Filosofía Wagneriana‖

"Hablar de Richard Wagner, el hombre, es tremendamente más complejo que referirse al Wagner músico. Hay que enfrentarse a una de las personalidades mas atractivas, contradictorias, vehementes y fascinantes de la historia…Richard Wagner, el hombre. Un ser que nunca dejará – cada vez que se le estudie – de mostrar nuevas e increíbles facetas."
Editorial Ercilla, ―Wagner. Las Mas Grandes Obras Musicales de Todos los Tiempos‖.

"…su familiaridad con todas las producciones musicales de todos los tiempos, era, siendo tan joven, inconcebible. Conocía a los primitivos italianos, Palestrina, Pergolese y otros, como a los viejos alemanes. Gracias a él conocí a fondo a Juan Sebastian Bach. Se ocupaba de Gluck, del pintoresco Haydn, del genio de Mozart, de las particularidades de los franceses, Lulli, Boileldieu, Auber, y sobre todo del maravilloso arte de su favorito, Weber, de Beethoven, y de la elegante música de salón de Mendelssohn. Con tal entusiasmo tarareaba las melodías de todos estos maestros que, hasta hoy, se me han quedado grabadas en el corazón tal como Wagner supo hacérmelas sentir."
Federico Pecht ―Suplemento a la Allgemeine Zeitung, del 22 de Marzo de 1883‖.

"…Sabiendo ya lo que el nombre de Wagner va a significar en la historia de la música, de la literatura y en la historia a secas…

"…La misma opulencia de Berlioz va a verse eclipsada por el arte menos cargado, mas llano, e infinitamente mas reflexivo, mejor dirigido, mas convincente en fin, de Ricardo Wagner…

"…Berlioz siente confusamente que Wagner es el porvenir…

" …Ya hemosobservado en otrasocasiones estemismo estado depresciencia, de incubación creadora, de vaga desesperación y de actividad subconsciente, en algunos otros de esos grandes nerviosos que son los artistas: en Beethoven cuando se encontraba en Heiligenstadt y redactaba su testamento, justamente antes de escribir la ***Heroica****; en Liszt, cuando abandonó el virtuosismo para consagrarse a la composición; en Wagner, a lo largo de toda su existencia, diez veces llevada al borde del suicidio y diez veces salvada por milagro;…"*
Guy de Pourtalés ―Berlioz y la Europa Romántica ―.

―Se va a Bayreuth como se quiera: a pié, a caballo, en coche, en bicicleta, en tren; y el verdadero peregrino debiera ir de rodillas…" (1897).

"Cuando se lee la correspondencia de Wagner, sus biografías, y nos damos cuenta de las luchas que debió librar, de los innumerables obstáculos con que tropezó en su camino, de la malquerencia, de las ininteligentes trabas que retrasaron durante años la expansión de sus trabajos, que llegaron, no hasta hacerle dudar de su genio, pues lo sentía demasiado vibrante en sí mismo para que lo desconociera, pero hasta hacerle dudar de si alguna vez se le permitiría desplegar sus alas; cuando

recordamos todas esas amarguras, todas esas tristezas, y ahora vemos la obra en pie, viva, creciendo cada día y reuniendo a su alrededor tanta fiel devoción; esta ciudad de Bayreuth, casi desconocida hasta ahora y que hoy lleva inscrito para siempre en letras de oro en su historia, el nombre prestigioso que le da una aureola luminosa; esos miles de peregrinos que acuden de todas partes del mundo para traer el tributo de su culto entusiasta, y si se considera que todo eso es el resultado de la voluntad y de la grandeza del pensamiento que emana de un cerebro humano, permanecemos silenciosos, absortos, plenos de admiración hacia aquella prodigiosa inteligencia e inaudita organización, sin par en los anales del pasado (1897)."

"... ¿Cómo extrañarse, pues, de que Wagner conservara cierta amargura contra un público cuyos sufragios había solicitado tantas veces, que primero lo acogió con ignorante indiferencia, muy penosa para un genio que tiene conciencia de su valer, y por último con rudeza inhospitalaria rayana en la grosería? Digamos de paso que Wagner, a pesar de la leyenda que se formó y que durante mucho tiempo nos valió que nos viéramos privados de conocer y admirar su obra en nuestro país, jamás cometió los odiosos desplantes contra Francia que se le atribuyeron."

"... me abstengo del empleo de epítetos laudatorios que siempre serán inferiores a mi admiración, sino por un sentimiento de profundo respeto, el mismo por el que no se aplaude ***Parsifal****. Ante este genio colosal, ante su gigantesca obra, debemos inclinar nuestra frente descubierta, y permanecer mudos, pues el silencio es en ciertos casos la mas elevada y elocuente forma de la veneración. Si Wagner viviera todavía, creo que a nadie se le ocurriría pedir que le presentaran a él para darle el parabién por su talento. Miramos el sol, le contemplamos en su trayectoria, pero nadie tiene la pretensión de felicitarlo por su poderío, de creer que en algo aumentará su gloria agregándole el ínfimo aporte de su apreciación personal. Por eso me abstendré sistemáticamente de todo testimonio admirativo, encerrándome, a este respecto, en el silencio contemplativo, único que me parece suficientemente respetuoso."*

"... el admirador ***racional****, aquel cuya admiración se basa en el estudio y análisis de los clásicos por quienes ha sido construido progresivamente, por medio de esfuerzos seculares, el edificio del arte alemán, soberbio ya cuando Wagner (clásico él también, puesto que a todos los resume en su prodigiosa personalidad) llegó para traerle su colosal y espléndido coronamiento.*

...por encima de todo ello se cierne, como la paloma del Grial, el soplo de su inspiración personal, la nota individual y característica de su genio; por lo que, a la par que se pueden trazar con seguridad las grandes líneas de su genealogía artística, no se le puede confundir con ninguno de los que le precedieron, y cada una de sus páginas lleva, como impresa con su sello, la señal indeleble de su genio inconmensurable."

"...a Wagner no se le ama a medias, y lo que no se admira es lo que no se ha comprendido".

"... aquí no se trata de modificaciones o mejoras introducidas en una forma que ya existía, sino de ***un concepto nuevo de la propia obra de arte****. Es más vasto y profundo."*

"Wagner era ante todo ***un profundo filósofo,*** *cuyo pensamiento revestía sucesivamente con igual facilidad, la forma poética y la musical; y así es menester concebirlo para comprenderlo bien en sus dos aspectos."*

"...el genio de Wagner, absolutamente propenso, desde los albores de su juventud, hacia un fin único, la extensión y exaltación del poderío dramático, se hallaba en presencia de dos modos de expresión, la música y la poesía, enérgico e incompleto tanto uno como otro, y presentía que fundiéndolos en un arte único los elevaría a su extrema potencia. "

"...la melodía wagneriana no se sujeta ni a las leyes del ritmo cuadrado, ni a moverse en una tonalidad única, ni a terminar por una cadencia perfecta. Es la melodía libre e infinita, en el sentido de no terminada, es decir, no acabando nunca y eslabonándose siempre a otra melodía, admitiendo así todas las modulaciones."

"... Esos dos puntos, la sinceridad absoluta del acento dramático y su íntima trabazón de todos los instantes con la trama sinfónica, pueden ser considerados como la característica del estilo wagneriano llegado a su más completa expansión."

"...Aquí es donde, entre el músico y el poeta, interviene el filósofo, y resuelve la cuestión como sigue : "Todo lo que, en el sujeto de un drama, se dirige a la sola razón, no puede expresarse sino en palabras; pero a medida que aumenta el contenido emocional, la necesidad de otro modo de expresión se advierte de más en más, y llega un momento en que el lenguaje de la música es el único adecuado a lo que se trata de expresar. Esto decide perentoriamente de la clase de sujetos accesibles al poeta músico, que son los de orden ***puramente humano,*** *y desprovistos de todo convencionalismo, de todo elemento que solo tenga significado como forma histórica " (R. Wagner, 1858)."*

Albert Lavignac —Viaje Artístico a Bayreuth —.

"Lo que Wagner llama "fondo puramente humano" es lo que constituye la esencia misma de la humanidad; lo que se cierne por sobre las diferencias superficiales de tiempo, de lugar, de clima, por sobre las condiciones históricas u otras; en una palabra, todo lo que procede directamente de la fuente divina."

H. S. Chamberlain —El Drama Wagneriano —.

"Estas obras no son óperas propiamente dichas, sino dramas sinfónicos... El interés, el sentido, el alma de estas producciones está en la idea poética y en el retorno continuo al conjunto, mas o menos como el sistema de los soles dobles, donde el centro de gravedad cae en el espacio vacío, entre los diversos cuerpos del sistema. Se trata de una música despersonalizada, neo-hegeliana, objetiva, contemplativa; de una música multitudinaria en vez de una música individual. En este aspecto, se trata de la música del porvenir, de la música de la democracia socialista, reemplazando al arte aristocrático, heroico y subjetivo..."

Henri Frédéric Amiel —Diario Intimo‖.

"A Wagner se le combatió con crueldad inexplicable. Fáciles juicios de

pesantez, densidad, largura, nula vigencia de los temas, se aceptaban por los más con pasividad…" desconocer hoy lo que supuso en la historia del arte su fabuloso impulso, resultaría ridículo, sino culpable… Ricardo Wagner es una figura capaz de soltar las pesadas cargas tradicionales y emprender un vuelo para el que le sobran ideas y, no lo olvidemos, facultades en carácter, capacidad de trabajo y genio."

"En el Anillo de los Nibelungos, Wagner, poeta, músico, director de escena y orquesta, diseñador de bocetos, alma de todos los proyectos y las pruebas todas, busca el tema de mayor ambición y aliento. A él no le faltan ni la una ni el otro, para llegar a su término…"

"RicardoWagner,astro fulgurante; RicardoStrauss,satélite… personalidades tan originales como vigorosas. La de Wagner, sobre todo, de un rango para el que las fronteras del tiempo no existen y las consignas de gustos, líneas y principios estéticos, apenas pueden tener vigencia."

Antonio Fernandez-Cid ―El Teatro Musical‖.

―*El calificativo, referido a Wagner, de "último trágico popular" tiene que ver con calidad, pero no es directamente una afirmación de calidad. Hoy no hay todavía ningún patrón para comprobar si Brecht es mas importante o menos importante que Wagner, si las obras escénicas de Beckett han de entenderse o no como tragedias importantes. Sin embargo, puede decirse ya algo sobre "popularidad", lo cual en manera alguna debe ser entendido aquí como negativo. Está claro que un dramaturgo tan importante como Friedrich Hebbel, contemporáneo de Wagner, estaba por debajo del creador de la "obra de arte total" en poder de penetración, en eficacia dramática, en humor y en fuerza de expresión. Es asimismo seguro que un Gerhart Hauptmann sancionaba con acierto cuando, refiriéndose a la tendencia de Wagner a la compasión, le llamaba " Orfeo de toda miseria secreta "… Pero las obras escénicas de Gerhart Hauptmann carecen de nuevo de la validez general, de la libertad wagneriana, de la comprensión universal de la wagneriana musicalidad. Y aún sería correcto plantearse la cuestión de si el "sucesor" de Wagner, Paul Claudel, si Shaw, Brecht, Beckett y los modernos quieren en resumidas cuentas ser aún trágicos…"*

Joachim Kaiser

"En el siglo XX, W. H. Auden llamó a Wagner "tal vez el genio mas grande que jamás haya existido", mientras que Thomas Mann y Marcel Proust estaban fuertemente influidos por él y discutieron a Wagner en sus novelas. Él también es discutido en algunas de las obras de James Joyce. Wagner es uno de los temas principales de The Waste Land, de T.S. Eliot, el que contiene líneas de Tristán e Isolda y se refiere también a El Anillo y Parsifal. Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé y Paul Verlaine adoraban a Wagner. Muchas de las ideas de su música, como la asociación entre el amor y la muerte (Eros y Thanatos), en Tristán, son anteriores a su investigación por Sigmund Freud.

Incluso quienes, como Debussy, que se le opuso ("…envenenador de

edades"), no podían negar la influencia de Wagner. De hecho Debussy fue uno de los muchos compositores, incluido Tchaikowsky, que sentía la necesidad de romper con Wagner precisamente porque su influencia era tan inconfundible y abrumadora.

Se han formado muchas sociedades dedicadas a la vida y obras de Wagner. Las Sociedades son: La Sociedad Wagner de Toronto,...de California,...de Nueva York,...de Nueva Zelandia,... del Reino Unido, etc."
Wikipedia, Internet

"...Ricardo Wagner no solo cambió el curso de la música moderna, sino que construyó un edificio monumental que ha resistido los embates polémicos de la animosidad destructora, el desdén de la crítica y el arbitrario gusto cambiante de la moda.

...Como compositor y como hombre, vivió obsesionado por el ***Ewig-weibliche****, el eterno femenino de Goethe que arrastra al hombre al Paraíso o a la perdición. Sin embargo, Wagner fue más allá que Goethe...*

...Después de la muerte de Wagner su música recorrió el mundo en alas de un éxito arrollador...Su misma popularidad provocó la reacción inevitable. Compositores modernos tales como Debussy y Stravinsky se revelaron...Pero no se puede negar el vigor del estilo wagneriano. Este amplió extraordinariamente los recursos orquestales y dio nuevas perspectivas al artista creador...es sutil y alcanza una profundidad de penetración psicológica que va más allá de la música del pasado....el establecimiento de una nueva forma musical, la invención de un extenso lenguaje musical y el gran esplendor de sus realizaciones son características de la música wagneriana que han conquistado ya el derecho a la inmortalidad."
Louis Untermeyer —Ricardo Wagner —

"El Anillo establece notoriamente cientos de motivos musicales y asociados con particulares líneas poéticas (como la maldición del Anillo por Alberich) imágenes (Valhalla) u objetos (el Tarnhelm, la lanza de Wotan). Debussy se refiere despreciativamente a ellos como orquestales "tarjetas de visita"... La mirada de Debussy es tan cínica como simplista... su burla del leitmotif...brota de sus excesivos celos de Wagner."
Carolyn Abbate —Leitmotif and Meaning‖ (Leitmotiv y Significado) Traducción del autor.

"... En cuanto a la orquesta de Pélleas de Debussy, excepto un clarinete, en su composición es idéntica a la de Tristán ".
L. Aubert y M. Landowsky —La Orquesta‖

"... La cuestión está en saber qué sonido preparará mejor y estará mas de acuerdo con la luz indecisa del crepúsculo y el movimiento del agua. Las notas de las trompas podrían ser respuesta de un músico; pero para producir el movimiento pleno, fluido, como de olas con las notas de un solo acorde no son suficientes las

dos o cuatro trompas usuales. Wagner toma ocho y asegura así un efecto único y bello…"
Edward Dannreuther

"…para expresar la tranquila solemnidad del Valhalla, añade una trompeta baja, dos tubas tenor y dos tubas bajas, un trombón contrabajo y una tuba contrabajo a las trompetas, trombones y tubas usuales y así construye un maravilloso edificio de ricos sonidos. Necesitaba también arpas para realzar el esplendor de la entrada de los dioses en el Valhalla…, el efecto de una sola se hubiese perdido y por eso utilizó seis, dando a cada una de ellas una parte separada."
Robert L. Jacobs ―Wagner, su vida y su obra‖

"…Wagner,…la orquesta completó, con él, su evolución desde su real nacimiento con Monteverdi y su progreso a través de los clásicos…"
Alejandro Horvat ―Historia y Cultura Musicales‖.

"Wagner afirma del mismo Beethoven que hasta entonces no había sido comprendido "de una manera eficaz" sino quizás sólo por los profanos.

Con tanto mayor motivo puede hablar el lego en música, el dramaturgo, el psicólogo, acerca de un artista que derramó con deliberada altivez su acción, su doctrina y su obra por todas las zonas de la cultura. Calificar de musical el problema de Wagner equivale a reducir a la cuarta parte su genio.

"En primer lugar, debe atribuirse a este genio del teatro la renovación total del exterior del teatro. Efectivamente, en los escenarios más modernos se han unido ya "el arquitecto, el pintor de paisajes y el bailarín…" demuestran que Wagner fue el primero en cuidar celosamente de estas cosas.

Wagner se anticipó dos generaciones en la exigencia de bailarines en el teatro. Hoy observamos, por cierto, un renacimiento de la danza y la realización de la profecía wagneriana:
"Para ser artistas completos, tendríamos ahora que pasar de la música a la gimnástica, es decir, desde el arte de la representación auténtica, viva y sensual al arte capaz de convertir nuestro querer en poder" Y añade aún: "A los modernos bailarines ¿qué les impediría desnudarse si quisieran?"

"El segundo aspecto…es la renovación de la orquesta…lo cierto es que creó una nueva vinculación entre ésta y los cantantes…la realización, con el sentido reformador y personal que prestó, no se puso por obra hasta él.

"En la orquestación Wagner creó realmente una gran escuela, de suerte que los músicos que le sucedieron se han sentido encadenados a su fuerza, y no ha habido ninguno que haya podido librarse de su seducción. En realidad, la orquesta, a la vuelta de cincuenta años, se ha convertido en lo que Wagner enunciaba con bella frase: "Es el plano donde se desarrolla un ilimitado sentimiento universal… Convierte los planos rígidos, inmóviles, de la escena real en una superficie fluida, blanda, maleable, impresionable, etérea, cuyo fundamento absoluto es el mar del

sentimiento. De esta suerte, la orquesta es como Anteo, que, cada vez que tocaba la tierra con los pies, adquiría renovada fuerza inmortal". Wagner descubrió provincias enteras en el orden orquestal.

"El tercer punto en que la figura de Wagner dejó huella sólida fue en la creación de una nueva escuela de cantantes. "Lo malo – decía él – es que poseemos obras clásicas sin habernos adiestrado en la ejecución clásica de las mismas". Sabida es la obsesión que sintió siempre por la creación de conservatorios.

Se reprochó injustificadamente a Wagner que "matase las voces" a fuerza de hacer gritar a los cantantes por encima de la orquesta. No habrá músico alguno que sostenga semejante cosa. Mas bien se advierte en Wagner- en grado superior al de cualquier otro autor- que guió a la orquesta en función de las voces…Cuando tiene que ocurrir lo contrario, decreta que no se oiga la voz, cual ocurre, verbigracia, en el grito conque Elsa acoge a Lohengrin, grito que no debe oírse, sino verse traducido en gesto.

"…cuando en el año 1860 la cantante Paulina Viardot-García cantó en el piano de Wagner la nueva versión de ***Isolda*** *se preguntó: "¿Es que los cantantes alemanes no saben música cuando afirman que Wagner es incantable? ". En vez de forzarlas, según afirman muchos adversarios suyos, lo que hace Wagner con las voces es adiestrarlas.*

"…Debe señalarse como victoria de este hombre infatigable que obligase a los colaboradores a no ser menos infatigables. Wagner fue el primero en acostumbrarnos a exigir a cada cantante y a cada músico lo máximo que podían dar, y todos cuantos actuaron con él recuerdan en sus memorias o de palabra que fue un director genial, como lo demuestra también la trascendencia de los pensamientos que escribió acerca del arte de dirigir.

"Las influencias de Wagner se acreditan especialmente en los poetas no alemanes, como por ejemplo Baudelaire, Wilde y D´ Annunzio, lo cual constituye otro elemento de juicio respecto de la germanidad de su obra.

Emil Ludwig ―Wagner, Psicoanálisis de un Genio‖.

"Wagner, como todos los hombres de genio, era excepcionalmente sincero, respetuoso para con los hechos consumados, completa y excepcionalmente libre de la hipnótica influencia de los movimientos sentimentales del pueblo, dotado de excepcionales sentidos para darse cuenta de las realidades de la fuerza política, para distinguir entre los pretextos e idolatrías detrás de los cuales los dueños reales y verdaderos de los modernos Estados, estiran los hilos de los muñecos y arrastran sus cañones."

"Si el sonido de la música posee poder para conmoverlos, advertirán que Wagner no exige nada más".

G. Bernard Shaw ―El Perfecto Wagneriano‖.

"…el mismo Brahms que, si es verdad que era enemigo de todo afeite y del aparato teatral, también lo es que, con gran disgusto de Hanslick, llevó consigo durante semanas enteras, la partitura de ***Los Maestros Cantores".***

"…Todo este romanticismo, el espíritu de la tarde y de la noche, incluido

lo que ocurre durante el día, cobró nueva grandiosidad en Wagner. Sobre todo, Wagner le imprimió esa peculiar sonoridad, persistente sonoridad que no se puede definir despectivamente sólo como aparato, sino que se muestra como auténtico "eco de la naturaleza"...
Ernst Bloch —Paradoja y pastoral en Wagner‖.

"Toda obra de arte es una confesión" ha dicho Goethe. En ninguna parte como en la obra Wagneriana, desde el Holandés hasta Parsifal, se pone de manifiesto este poder de manera más emocionante. Todos los héroes de Wagner son Wagner mismo."
Antoine Goléa —Wagner en el espejo de sus héroes‖.

"...en efecto, Wotan tiene una serie de problemas personales como el mismo Wagner. Como Wagner, Wotan es vigilante de sus debilidades y las examina a cada una de ellas minuciosamente durante el curso del ***Anillo***.
Benjamin Ivry —Gods, Demigods and Mortals‖ (Dioses, Semidioses y Mortales) Traducción del autor.

"...Ahora podemos apreciar...lo que el poeta bebió en las míticas fuentes y lo que inventó su fantasía. Como Sigfrido pulverizó los fragmentos de la espada rota para forjar una nueva, Wagner fundió esas leyendas enmarañas e inconexas en el crisol de su imaginación para crear una obra original. Y obsérvese cómo el maestro, entre dos o tres versiones legendarias, elige siempre la mas bella y como poetiza el conjunto y los detalles. Por ejemplo, su Brunilda no es la de los ***Nibelungos****, sino la del* ***Edda****."*
Ernesto de la Guardia —El Anillo de los Nibelungos‖, las cuatro jornadas, traducción y análisis.

"...Los libros de caballería, con todas sus degeneraciones de los últimos tiempos, que acabaron por desacreditarlos, son pues, eternos. Lejos de haber muerto como erróneamente se dice bajo la sátira del ***manco de Lepanto,*** *viven hoy de nuevo, con su Grial y todo, e inmortalizados, además, por la mas sublime de las músicas en esas inmortales obras del coloso de Bayreuth..."*
Mario Roso de Luna —El Libro que Mata a la Muerte‖

"El gran sueño de la mayoría de los románticos alemanes será dar una descendencia a la ópera nacional de Mozart y de Weber; solo Ricardo Wagner lo logrará, después del fracaso de Schumann y de Brahms."

"El espíritu innovador del siglo XIX alemán se realiza por entero con Richard Wagner."

"La contribución de Wagner es triple: ideológica, dramática y musical...

"La ideología wagneriana es inseparable del carácter y el temperamento del hombre. Lleva a su mas alto grado de eficacia el complejo de contradicciones y contrastes románticos. Señala la consumación del romanticismo, no como final

de un ciclo, sino por el contrario, abriendo nuevas posibilidades. Sin el Wagner pensador, Nietzsche y Thomas Mann serían poco explicables.

"En el plano dramático…su reforma es total y renueva el problema del principio al fin.

"En el plano estrictamente musical,…la imbricación de los elementos, debida al triunfo de la técnica de "la obra de arte total", hace difícil, sino decepcionante, todo análisis musical. En la música de Wagner la originalidad es mucho mayor en lo que concierne a las ideas, que en los hechos puramente musicales…esta música es un complejo tan hábil, tan genial, hecho del entrelazamiento y de la metamorfosis de los motivos que se olvidan sus componentes para no admirar más que el compuesto.

"En el plano armónico su invención ha llegado muy lejos en el empleo del cromatismo, lo que marca el fin de un ciclo de lenguaje, pero también el comienzo de otro, que será mas tarde desarrollado por Schoenberg.

"Por último, en el plano instrumental, la orquesta wagneriana está llamada a desempeñar un papel que no había sido previsto…la orquesta wagneriana reemplaza en cierto modo al coro antiguo en su misión explicativa y de comentarista de la acción….No hay recetas particulares de instrumentación, pero debe admirarse la creación de un clima orquestal absolutamente único… Tan grande es el poder de hechizar destilado por ese extraordinario mago. Y es indiscutible que un siglo después ese hechizo funciona como el primer día. No es éste el menor mérito del hombre de Bayreuth."
Claude Rostand —La Música Alemana‖.

"El compositor ***Richard Wagner*** *nació en 1813. Su nombre y su apellido tienen 13 letras. Escribió 13 óperas completas, si tenemos en cuenta que no llegó a acabar la que pudo haber sido la primera,* ***Die Hochzeit*** *(La boda), cuya composición fue abandonada cuando su hermana Rosalie Wagner, cuyo nombre y apellido suman 13 letras igualmente, le expresó su desagrado con la historia y* ***Wagner*** *acabó destruyendo el libreto. Los números de su año de nacimiento, 1+8+1+3, suman 13. Encontró su vocación musical un 13 de octubre. Sufrió 13 años de destierro. Terminó* ***Tannhauser*** *un 13 de abril y dejó de ser tocada el 13 de marzo de 1845, tras su fracaso en París, siendo repuesta posteriormente el 13 de mayo de 1895. El teatro de Riga (allí se presentó como director de orquesta) se inauguró un 13 de septiembre. La casa donde se llevaban a cabo sus festivales en Bayreuth fue abierta un 13 de agosto y el último día que pasó en ella fue un 13 de septiembre.* ***Wagner*** *murió el 13 de febrero de 1883, decimotercer año de la unificación de Alemania…"*
Juan Carlos Gamino —Philarmonía de las Esferas‖.

"Wagner…moría rodeado de coronas de oro, plata, bronce y laurel llegadas a él de todos los confines de la tierra como testimonio de la universalidad de su gloria… Para resumir sus setenta años de intensa vida humana, años pletóricos de inquietudes y luchas en el terreno musical, literario, económico, político, familiar y

de amistades, regido todo ello por un signo redentor de elevado ideal del Arte, nos parece adecuado aquel concepto d´orsiano que dice : " La hora pasa, la pena se olvida, la obra queda". Y la ingente opera omnia creada por el genio del fecundo compositor dramático ha quedado y perdurado…"
Nicolás Barquet ―Wagner, su vida y los argumentos de sus óperas‖.

"Ricardo Wagner es, en la literatura universal, un astro de primera magnitud…Su genio supo amalgamar la poesía, el drama, y la música, creando obras de fama imperecedera. Esto le coloca por encima de todos los demás compositores."
"…Era el 13 de Febrero de 1883. Había muerto el compositor más grande dejando como legado un monumento colosal."
Antonio C. Gavaldá ―Pensamientos de Wagner‖.

*

Estas son algunas de las muchas opiniones sobre Wagner y su obra emitidas por notables personalidades del mundo del arte, la ciencia, la religión, la filosofía, la literatura, la psicología, la mitología, la política…campos todos en que Wagner desarrolló su actividad. Estamos por lo tanto, sin duda, frente a un personaje extraordinario, un genio universal, cuya obra considerable y multifacética fue una bomba atómica que lo trastornó todo. No es para nada antojadizo afirmar que en el mundo del arte hay un antes de Wagner y un después de Wagner.

Ante un fenómeno de esta magnitud, siempre habrá espíritus que reconocerán lo superior y tratarán de evolucionar a la sombra de aquello, pero también envidiosos que no podrán soportar que la sombra los oculte, los reduzca, los minimice, lo cual indefectiblemente los termina transformando en detractores.

Bernard Gavoty, en su escrito ―En la Confluencia del Siglo Musical: de Meyerbeer a Liszt ―, nos dice que ―…en cuanto a Meyerbeer, a pesar de la buena acogida que le ha dispensado en Boulogne, Wagner no experimenta hacia él mas que indiferencia y hasta antipatía ―…Veamos que nos cuenta Francisco Vera a este propósito: ―Desembarcó en Boloña (*Boulogne*), donde se encontró con Meyerbeer. Este le dio cartas de recomendación para París a donde llegó en Septiembre de 1839. Los artistas, ante las recomendaciones de Meyerbeer, le acogieron cortésmente; pero cuando intentó que se tocara su música, ni el interés que pareció tomarse por él el autor de La Africana, ni sus visitas a Scribe, ni sus relaciones con Berlioz, Vieuxtemps, Halevy, Habeneck, ni la protección del editor Schlesinger, le sirvieron para su objeto.

Entonces desolado y triste, empezó a trabajar con ahínco; escribía artículos para los periódicos y revistas profesionales de Francia y de Alemania; componía romanzas para los salones parisienses, ―Los Dos Granaderos‖ de Heine, ―Mignonne‖ de Ronsard; arreglaba para toda clase de instrumentos, melodías tomadas de las óperas de Halevy y de Donizetti, luchando desesperadamente con la miseria que

quería atraparlo con sus garras…‖

Y Houston-Stewar Chamberlain, —R.Wagner‖, Munich, 1896: —En esta época, Wagner creía firmemente en el interés que Meyerbeer afirmaba que tenía por él, como lo demuestran sus cartas, en las que Wagner le patentiza su reconocimiento; pero se convenció después de que todas aquellas amabilidades fueron —artificiales, de escaso valor y sin resultado‖; hoy estamos seguros de que esta apreciación es demasiado indulgente. —Está rigurosamente demostrado -dice Glasenapp- que Meyerbeer no recomendó a Wagner, sino donde tenía la seguridad de que, por diversas razones, personales o de otra clase, su recomendación no tendría, absolutamente, el menor resultado práctico‖.

I.Carvajal Quezada, en su —Historia de la Música Europea y Americana‖ escribe: —…Después de una corta estancia en Londres, el músico pudo atravesar el canal, llegar a El Havre y dirigirse desde allí a la meta de sus ensueños.

Wagner llegó a París a principios de septiembre. Debía permanecer allí tres largos años, largos porque fueron los más tristes de su vida. Años de hambre y de miseria durante los cuales se derrumbaron todas las ilusiones que se había forjado de abrirse paso en el camino del éxito.

Wagner fue víctima de la envidia en la persona de Meyerbeer. Perdido en la inmensa urbe acudió a pedir consejo y protección a aquel que era entonces el árbitro del mundo musical y cuyas óperas, **Los Hugonotes, Fra Diavolo, La Africana,** etc., constituían cada día éxitos resonantes en el Teatro de la Ópera de París. Meyerbeer, que en el fondo no era más que un negociante de la música, al examinar el **Rienzi** que le presentó aquel joven músico que acababa de llegar de Dresde, comprendió en seguida que se hallaba frente a un presunto rival y entonces, en vez de enjuiciar desfavorablemente su obra, halagó tanto como pudo a Wagner, prometiéndole ocuparse de su suerte. Era la manera de evitar que Wagner aprovechara el tiempo. Meyerbeer cuidó de facilitar a su protegido (?) recomendaciones para todas aquellas personas que sabía no podían hacer nada en aquel caso. Wagner no atribuía las negativas a una falta de perspicacia de Meyerbeer, sino a la mala voluntad de la gente hacia un compositor a quien no conocían. Y cuando cansado de llevar a cabo tantas diligencias inútiles se dejó guiar por su propia iniciativa entonces se dio cuenta de hasta qué punto los grandes magnates del arte resultaban inaccesibles a un pobre músico alemán, desconocido y hambriento.

Nadie quería ocuparse de su Rienzi. Los más benévolos le recomendaban que escribiera **galops y pot-pourris**. Otros le señalaban con el dedo el camino de alguna casa de empeños. Finalmente no le tocó más remedio que claudicar para no morir de hambre y se entregó a toda clase de trabajos serviles. Transcribió para cornetín las arias más famosas del momento. Copiaba toda clase de música, escribía también artículos.

Wagner, espíritu creador y hombre inclinado al trato social, consideraba la amistad como un preciado don humano, y en la vida de este artista se aparece un gran hombre lleno de generosidad y al mismo tiempo un gran ejecutante y un gran compositor: Franz Liszt.

Wagner lo había encontrado en París en pleno triunfo como pianista, cuando el autor de Lohengrin se hallaba en la más negra miseria. Llama a la puerta del virtuoso aclamado por toda Europa, adorado por las mujeres y cubierto por la fortuna. El artista pobre va a pedirle un socorro, pero un movimiento de pudor detiene su mano. Liszt, sin sospechar el motivo de la visita, le ofrece dos entradas para uno de sus conciertos, y amablemente lo despide.

París había de serle terriblemente opuesto a sus sueños debido a que la música estaba en manos de comerciantes y productores. Imperaba el gusto mas chabacano y el concepto artificioso y absurdo de Meyerbeer, Halevy y sus secuaces triunfando todo lo absurdo y efectista. Toda la comparsería hueca y ampulosa – diría Wagner – era efectos sin causa.‖

Continuemos, con Mario Roso de Luna (―Wagner, Mitólogo y Ocultista‖):
―No fue el público el mayor enemigo de la obra wagneriana –dice Fontullo- ; al fin y al cabo, éste, siempre inconsciente y frívolo, rechaza por atavismo todo lo nuevo, lo mismo en arte que en cualquier otra manifestación de la actividad humana. Los mayores detractores de Wagner, los que con más encarnizamiento le persiguieron, fueron, ¿quienes habían de ser?, los profesionales de su época; los que habían logrado escalar, en fuerza de halagar los instintos plebeyos de la multitud, las altas cumbres de una gloria efímera que la Historia casi les niega hoy.

Meyerbeer, el flamante autor de cien obras soporíferas, decía que la música de Wagner le atormentaba, que era un ruido nada mas, queriendo aplicarle la famosa frase napoleónica. ¡El, que jamás en su música habla del alma, él que nunca supo dar la sensación exacta de un estado afectivo! Presintió Meyerbeer la gloria futura de Wagner y el derrumbamiento de su reputación artificiosa, y vendiéndole falsa protección quiso anularle por cuantos medios tuvo a su alcance. La popularidad del autor de Los Hugonotes entonces era enorme; la Europa musical padecía verdadera fiebre meyerbeeriana. Trataba amistosamente a todos los reyes, príncipes y magnates de la época, y de sus amistades, de su ascendiente sobre el populacho, de su influjo material y moral sobre la crítica y de su dinero judaico se valió para desacreditarle y escarnecerle. Él fue el que preparó aquel fracaso ruidoso de Tannhäuser en la Opera, fracaso que por la forma extemporánea y grosera en que se llevó a cabo, hizo que algunos periódicos, que no comulgaban ciertamente en el credo wagneriano, protestasen en nombre de la educación y de las buenas formas.‖ A este respecto, Francisco Vera puntualiza: ―Alberto Wolff, David, los hermanos Lindan y otros miembros del Jockey-Club fueron los promotores del escándalo al cual tampoco es ajeno Meyerbeer. Todo el mundo sospechaba del autor de *La Africana* quién estuvo monopolizando mucho tiempo la Ópera parisiense y no podía soportar que triunfara otro con más talento que él. Ya se sabe con qué ―amabilidad‖ recibió a Wagner cuando éste fue a París por primera vez y de qué le sirvieron las recomendaciones del especie de Júpiter tonante. Díjose también que el mismo Meyerbeer influyó cerca de los periódicos imperialistas, empezando por el Fígaro, para que hicieran propaganda a fin de que se silbara la ópera de Wagner, ya que éste estaba considerado como republicano y todavía llevaba sobre sí el estigma del destierro…‖

—…los murmullos que la presencia de S.M. el Emperador había apagado, estallaron con nueva furia. Se oyeron agudos silbidos obedeciendo a una premeditación en varios sitios de la sala, mientras que otra parte del público aplaudía y protestaba lanzando el grito —¡à pas la gapale‖ (¡abajo el complot!). Había algunos silbadores tan ciegamente convencidos de que debían combatir la obra a todo trance, que uno de ellos acompañó con este incivil eco la entrada de la Emperatriz, creyendo que la salva de aplausos con que fue acogida la presencia de ésta era una muestra de aprobación por la escena que se representaba…‖. —Mi fracaso en París, dice Wagner, me fue provechoso, y un triunfo, dados los medios que empleó contra mí un antagonista que estaba oculto y para el cual yo era una inquietud efectiva —.

Wagner tiene aquí la delicadeza y la nobleza de nombrar el milagro pero no el santo, por alguien que, para mas remate, ante la historia, se hace aparecer como habiendo influenciado musicalmente a Wagner, como si lo superior pudiera nacer de lo inferior (manera de pensar muy típica de nuestros tiempos) que en el caso Wagner-Meyerbeer adquiere caracteres enervantes ya que, continuando con Vera: —… no autoriza a creer, **como han dicho algunos críticos**, que Rienzi es una ópera al estilo de Meyerbeer y que se nota en ella una **gran influencia** del autor de La Africana. Cuando se estrenó Rienzi, Wagner no conocía mas que Roberto el Diablo, porque Los Hugonotes no se estrenó sino en 1836 en la Opera parisiense y no pasaron a Koenigsburg y Riga (donde residió Wagner durante los años siguientes) sino hasta mucho después. Tampoco han faltado críticos que, pasándose de listos, han creído ver en Rienzi, —marcadísimas‖ influencias de El Profeta y esta ópera se estrenó ¡en 1849! es decir, dos años después de haber acabado Wagner su Lohengrin. ¿No será Meyerbeer quien espigó en Rienzi para hacer El Profeta? Porque todo podía ser.

Rienzi es una obra dramática, fuerte e intensa, una —ópera trágica‖ como la llamaba su autor, y no hace mal papel comparada con las obras posteriores de Wagner.

Rienzi es el punto de partida de los progresos ulteriores, la primera piedra del soberbio edificio de la obra wagneriana. Al día siguiente de su estreno, su autor era célebre y en el mismo teatro se comenzó a ensayar El Buque Fantasma, que no había sido aceptado en Munich, ni en Leipzig. —

Dejemos al propio Wagner que nos comente según carta enviada a Franz Liszt el 18 de Abril de 1851: —Mis relaciones con Meyerbeer tienen un carácter muy particular, no lo detesto; pero me es antipático más allá de toda expresión. Este hombre eternamente amable y complaciente me recuerda, en la época en que todavía se daba aires de protegerme, el período oscuro, diría casi el más inmortal de mi vida, era el período de las altas relaciones, cuando somos guiados por protectores para quienes no tenemos el más mínimo aprecio. Estas son relaciones completamente inmorales: ninguna sinceridad por parte de ninguno de las dos partes; uno como otro se cubren con una máscara de afecto y los dos se explotan mutuamente hasta que les convenga. No le reprocho de ninguna manera la ineficacia adrede de su disposición hacia mí: al contrario, estoy feliz de no ser su deudor en el mismo grado que B, por ejemplo. Pero era hora que rompiera definitivamente esas relaciones equívocas:

nunca tuve oportunidad de hacerlo abiertamente, ya que la prueba material de sus sentimientos poco leales para conmigo no podía sorprenderme, y sobre todo no podía crearme ningún derecho, dado que en el fondo yo me había engañado voluntariamente con su persona. Pero razones de orden moral me ordenan hacer callar, en lo que le concierne, consideraciones de vulgar prudencia.

Yo no puedo existir, pensar y sentir como artista ante mis ojos y ante los de mis amigos sin decirme y repetir bien alto que Meyerbeer es la antípoda de mi naturaleza; lo hago con verdadera desesperanza cuando me encuentro con el error de mis amigos, que se figuran que tengo algo en común con Meyerbeer. Solo puedo presentarme ante los que aman bajo una forma clara y definida, con todo lo que quiero, todo lo que siento, si logro hacer desaparecer ante sus ojos esa imagen de contornos vagos y flotantes con los que aparecía todavía ante tanta gente. Es ese un acto necesario para la completa realización de mi ser llegado a la madurez, y si Dios quiere, pienso hacerle un favor a más de uno al cumplir con este acto con tanto convencimiento.‖

Wagner und Liszt, correspondancce, trad. L. Schmitt, tomo 1º, p. 127-128.

En otra parte Francisco Vera comenta: ― El intendente del Teatro Real de Dresde, el barón Lüttichau, envidioso de Wagner porque no podía soportar que este tuviera mas talento artístico que él, levantó al genial músico mil calumnias, buscando un pretexto para destituirle de su cargo. La prensa, francamente hostil a Wagner por sus tendencias revolucionarias en arte ayudó con sus difamaciones al intendente. Le denigró –dice uno de sus biógrafos– como director de orquesta y como compositor, criticándole despiadadamente sus obras nuevas; a expensas suyas ensalzó los medianos nombres de Hiller y de Reissinger, tachando a Wagner de charlatán ambicioso que, para conseguir el éxito, acudía al reclamo mas exagerado.

Por último se le difamó en su vida privada…Hasta se llegó a decir de él que intentó incendiar el teatro de la Opera y el Palacio Real de Dresde. Uno de los que pretenden aducir pruebas que demuestren la veracidad de esta calumniosa especie, es el conde Fernando de Beust, primer ministro sajón y mas tarde canciller del Imperio Austro-Húngaro. En sus Memorias, afirma Beust que Wagner fue condenado a muerte por rebelde durante la insurrección de Dresde.‖

―La invitación a Wagner a Londres, a fines de 1854 se debió principalmente a ―los esfuerzos de dos entusiastas, Prosper Sainton, director de la orquesta y Ferdinand Praeger, representante acreditado en Londres de la Neue Zeitschrift‖ - nos cuenta W. H. Hadow en su ―Ricardo Wagner‖ -… ―Pero la atmósfera de la Filarmónica no era propicia…Costa había acostumbrado a los músicos a un **mezzo forte** uniforme, y hubo al principio cierta resistencia cuando Wagner trató de imponerles un método correcto de interpretación. En el primer concierto el comité le ofreció una sinfonía de Lachner (―¿Y vine desde Zurich para esto?‖ preguntó) pero tuvo que retirarla ante su profunda negativa. Peor todavía, la prensa de Londres, encabezada por Davison de The Times y Chorley del Athenaeum, tomó el incidente como pié para dirigir contra él una campaña de vengativa hostilidad. ―Mientras tenga en la mano el cetro de la crítica musical - dijo Davison - no lo dejaré respirar aquí ―.

Contra esta coalición de maldad y estupidez se enfrentó sin mas armas que su genio y tenacidad…En el quinto concierto presentó la obertura de Tannhäuser que, atacada duramente por los críticos, recibió tales ovaciones que dos conciertos mas tarde fue repetida de real orden. La presencia de la reina y el príncipe consorte fue todavía mas notable porque algunos de los periodistas mas despreciables, sacando partido de las actividades revolucionarias de Wagner, habían advertido solemnemente al público que ―no se enredara en los anillos de esta serpiente‖. El 36 de Junio volvió a Zurich, perseguido por un sangriento artículo de despedida del Musical World; pero satisfecho de la recepción a su persona, que le había dado nueva vida y coraje. En dos cartas (fechadas el 5 y el 15 de Julio) expresa sus sentimientos a Praeger, en la última felicita a su amigo por el nacimiento de su segundo hijo y con expresiones de afecto accede a ser padrino del niño.

Wagner diría a Liszt: ―Me llevo de Londres un verdadero beneficio: el de la cordial amistad que ha nacido entre Berlioz y yo‖…

―Berlioz fue también enemigo irreconciliable de Wagner…escribe Mario Roso de Luna…Los dos perseguían un mismo ideal; eran soñadores y románticos; pero estas cualidades se acentuaban con mas intensidad en el autor de **Lohengrin**. Además, poseía éste sobre el autor de **La Condenación de Fausto** su enorme cultura; su triple personalidad de poeta, filósofo y músico, pues había lanzado al mundo las leyes sobre las cuales había de fundarse una nueva estética del arte lírico-dramático. No era posible la lucha. Berlioz sucumbió, porque quiso elevarse hasta el Genio y el genio le aplastó, le aniquiló‖. Como dice Guy de Pourtalés en su ―Berlioz y la Europa Romántica‖*:* ―…una economía apretada y, sobre todo, el manejo bien calculado, el empleo y aprovechamiento completos de sus fuerzas le dan ya la ventaja. La misma opulencia de Berlioz va a verse eclipsada por el arte menos cargado, mas llano e infinitamente mas reflexivo, mejor dirigido, mas convincente en fin, de Ricardo Wagner…Berlioz siente confusamente que Wagner es el porvenir…lo inquieta, e interroga a su música…¿acaso pertenecía ya al pasado…? ¿Sería ya un vejestorio? ¿La música avanza con tanta rapidez?...

El año 1861, cuando se lleva a efecto la conspiración contra el estreno de Tannhäuser en París, Berlioz le escribe a su hijo en los siguientes términos: …‖ ¡Ah, Dios del Cielo, que representación! ¡Que ruido de risas! El parisiense se presentó anoche bajo una luz enteramente nueva: se burló del mal estilo musical; se rió de los contrabandos de una orquestación de bufonería y de las ingenuidades de un oboe. Por fin ha comprendido, pues, que hay un estilo en música. A los horrores se les silbó de manera espléndida‖. Y después de la segunda función: ―Eso fue peor que la primera. Las gentes no reían tanto ya; se ponían furiosas y silbaban con todas sus fuerzas. En las escaleras de salida trataban al desdichado Wagner de pícaro, insolente, idiota…La prensa se manifiesta unánime para exterminarlo‖…. ―Me han vengado cruelmente‖.

El año anterior, Wagner había enviado a Berlioz la partitura de Tristán con esta dedicatoria ―Al querido y gran autor de **Romeo y Julieta**, el reconocido autor de Tristán e Isolda‖. Una nota acompañó el obsequio y decía*:* ―Querido Berlioz:

Me siento dichoso al poder ofrecerle el primer ejemplar de mi Tristán. Acéptelo y conserve siempre la amistad para su amigo. Ricardo Wagner‖. Pero Berlioz se muestra huraño y mal agestado, ridiculiza —la música del porvenir‖ y se parapeta detrás de su reconocido mal humor. Berlioz reacciona mal a la generosidad y buena voluntad de Wagner, que siempre, en sus escritos, elogió sus obras. Al final Wagner exasperado escribió*:* —El éxito de mis obras le ha resultado abominable. Es un desdichado‖.

Guy de Pourtalés retrata en forma magistral la compleja relación de lo que él da en llamar —el caso Berlioz-Wagner‖, la relación de dos verdaderos artistas de la cual da testimonio Wagner al comentar: —…Berlioz, a pesar de su carácter desagradable, me atrae…Hay entre él y sus colegas parisienses esta inmensa diferencia: él no hace su música para ganar dinero‖. Pourtalés termina su capítulo contándonos lo siguiente: —Liszt escribe entonces a la princesa de Wittgenstein: —Nuestro pobre amigo Berlioz está muy abatido y lleno de amargura. Su interior le pesa como una pesadilla…el acento de su voz se ha venido abajo. Habla por lo general en voz baja, y todo su ser parece inclinarse hacia la tumba…

¿Hablaron entre ellos de Wagner, de su trío, de Tannhäuser? Sin duda. Pero Berlioz y Wagner no volvieron a verse jamás; su amistad volvió a caer en ese gran silencio sin olvido que había sido siempre el de ellos. Pero el mas justo, el mas equitativo de los dos, fue Wagner.

Muchos años mas tarde, después de la muerte de Berlioz, Wagner dio a estudiar un día la partitura de **Romeo y Julieta** a un joven músico que iba a hacerse uno de los mas brillantes directores de orquesta de Bayreuth y de la Alemania imperial: Félix Motte. Y como el discípulo se permitiera hacer una crítica de la obra, Wagner entró en cólera y, después de decirle que no tenía derecho para expresarse así, agregó: —Cuando un genio de esta talla escribe cualquier cosa, no hay mas que aceptarla, sin preguntar ni por qué, ni como‖. ¿Berlioz no fue verdaderamente vengado ese día?‖

Louis Untermeyer en su —Ricardo Wagner‖ hace el siguiente comentario*:* —… Aún durante esta época de éxito y protección los críticos continuaron diciendo lo que habían estado repitiendo mucho tiempo atrás: que la música de Wagner era, no solamente la negación del arte y de la belleza, sino del sentido común. El **London Times** anunció que **Tannhäuser** era —una exhibición de ruidos vulgares‖; Tristán producía el efecto de —una bomba que estallase y dispersase todas las notas‖; un eminente crítico alemán predijo que —ni una sola de las composiciones de Wagner sobrevivirá‖. —Charlatán‖, —farsante‖, —urdidor de contrapunto envenenado‖, —vándalo‖, —maniático que odia la melodía‖, he aquí algunos de los epítetos que le lanzaron al rostro. El famoso crítico vienes doctor Eduard Hanslick, a quien Wagner caricaturizó en **Beckmesser**, opinó que Wagner no era capaz de escribir música, que carecía de humor y de humildad, y que todo lo reducía a una —disolución deliberada de la forma en una masa de sonidos informe y sensualmente intoxicante‖, en tanto que el experto inglés H. H. Staham, después de oír **El Ocaso de los Dioses,** llegó a la conclusión de que —sería cruel juzgar esta hojarasca con el patrón de cualquiera de

las normas usuales conocidas en la literatura ―.

El término ―Zukunftsmusik‖ (Música del Porvenir) que Wagner cita a la cabeza de su carta a un amigo de París, Fr. Villot es una cita falseada deliberadamente en una crítica hostil del título del gran ensayo de Wagner ―La Obra de Arte del Porvenir‖, en la cual muestra las funciones propias de la Poesía, de la Música de la Mímica y de otras Artes en el drama perfecto. La frase ha subsistido hasta el día de hoy (aun atribuida a Wagner por los mal informados) y ha dado origen a infinitos errores acerca de sus fines y de su obra en el campo del arte dramático. Nos dice Wagner que, cuando estaba desterrado en Zurich y habían aparecido ciertas noticias favorables de la representación del *Lohengrin* por Liszt en Weimar, ―cierto profesor Bischoff se presentó en la *Kölnische Zeitung* como fundador de un sistema de difamación proseguido desde entonces en contra mía; ese caballero se apoderó de mis escritos sobre el arte, y retorció mi idea de la ―Obra de Arte del Porvenir‖ convirtiéndola en la absurda pretensión de una ―Música del Porvenir‖, una música, en verdad, que sonaría bien con el transcurso del tiempo, por mal que sonara ahora... Piense usted, pues, con qué gigantesca pertinacia debió de formarse y divulgarse esa ridícula calumnia, al ver que en casi toda la prensa europea, a pesar de la actual difusión y popularidad de mis óperas, retoña de cuando en cuando con renovada fuerza - tan indiscutida como irrefutable, - tan pronto como se menciona mi nombre‖ (*Obras en prosa*, vol. III, pág. 103). ―Lohengrin‖, Alice Leighton y Basil Crump.

En ―Lohengrin, Traducción y Análisis‖ de Ernesto de la Guardia leemos*:* … ‖El silencio era aún más extraño por la circunstancia de que el estreno de **Lohengrin** se había incluido entre los festejos conmemorativos de Goethe.

Con motivo del éxito de Lohengrin, algunos enemigos del autor intentaron ridiculizarlo…

…Cerca de veinte años después del estreno de Lohengrin, y cuando ya se hallaba incorporado al repertorio de los principales teatros líricos alemanes, un crítico berlinés escribía lo siguiente: ―Su música es la amorfia erigida en principio. Mugido confuso y frío que hiela los sentidos y el corazón. Abismo de tedio, vacío de melodía. Es preciso que cuanto hay en el arte de noble y digno reaccione contra esa caricatura de la esencia misma de la música…‖

Existe un libro de Tappert en el que se han reproducido otros muchos curiosos juicios análogos sobre Wagner.‖

Y en su ―Traducción y Análisis del Anillo‖: ―Existe también un libro que lleva por título ―Diccionario de Incivilidad con todos los Insultos, Injurias y Groserías publicados contra Ricardo Wagner‖.

En el mundo oficial de Berlín no se aceptaban ciertos juicios en broma o en serio sobre el maestro: ―Wagner es, después de Bismarck, el alemán más célebre de la época‖, dijo una vez un personaje de la corte, lo que le valió una amonestación por su falta de respeto al ―Canciller de Hierro ―…Y ello a pesar de que Guillermo l había conferido con su presencia la máxima solemnidad a la inauguración del teatro de Bayreuth.

Pasdeloup, con motivo de la inauguración del Teatro de Bayreuth quiso

dirigir en París algunos fragmentos wagnerianos, y se expresaron juicios como éste: —El público francés hace muy bien en revelarse contra la tiranía ridícula de una docena de farsantes que intentan imponer a la admiración de una nación que ha contado genios musicales como Hérold y Auber, las cacofonías, chillidos, maullidos y alaridos que componen las obras del señor Wagner, un pedante… (seguía una retahíla de insultos).‖

He aquí algunas definiciones alemanas del autor de la **Tetralogía**:

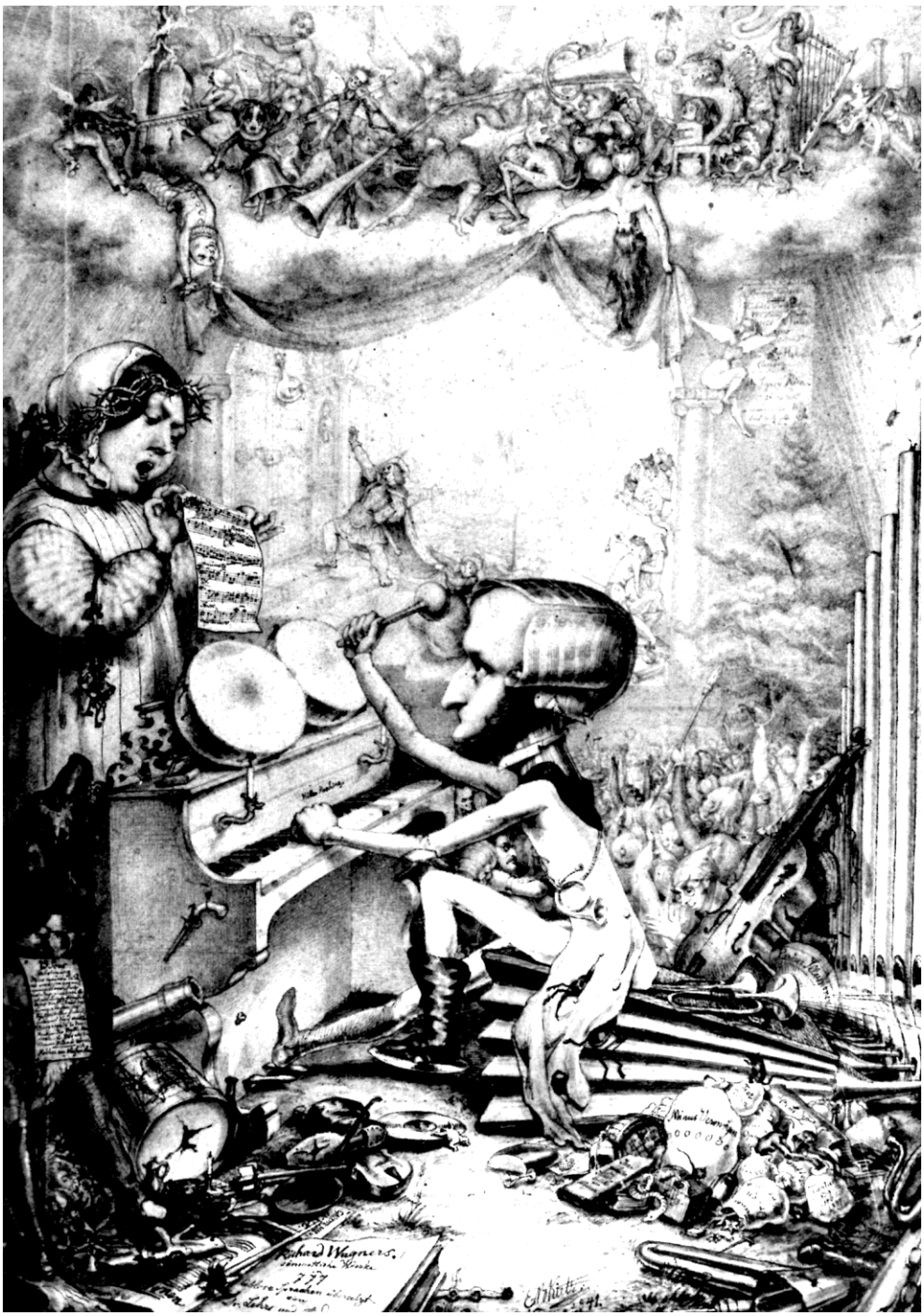
—Monosabio‖, —Cagliostro musical‖, —charlatán desvergonzado‖, —límite del delirio‖, —Heliogábalo de la música‖, —plagiario de Berlioz, Mendelssohn y Offenbach‖, —vándalo del arte — —Barón del Crac‖, —fugitivo del manicomio‖, —el menos inspirado de los compositores‖, —escucharlo, una condena de trabajos forzados —, etc.

Después de 1920, las obras de Wagner volvían a Francia y un crítico decía que las polémicas sobre ellas parecían tan lejanas como las famosas del siglo XVlll. Sin embargo, por entonces A. Coeroy publicaba un libro de la serie —Les Chefs d´Oeuvre de la Musique Expliqués‖. Pero paradójicamente, no consideraba **La Valquiria** como obra maestra, ya que sus melodías - que antes no se percibían - son —vulgares‖; contiene —efectismos de ópera verista‖, —acompañamientos orquestales guitarrísticos‖ y —diálogos temáticos insoportables‖…Música —seudoclásica — y también — seudorromántica —…

Por último, transcribamos aquí parte del comentario a propósito de este tema por René Dumesnil en su —La Naturaleza del Drama Wagneriano": …‖ Ya en vida, hizo escuela, y esta vasta influencia ejercida sobre los compositores jóvenes avivó las querellas hasta el mismo punto, o acaso más, que las provocadas por sus escritos polémicos y sus partituras. Nadie osaría decir en la actualidad, más de un siglo después de los primeros escándalos provocados en torno de sus dramas, que las pasiones estén completamente extinguidas: en la pluma de algunos irreductibles antiwagnerianos hasta la palabra wagnerianismo suena como una injuria. A Schumann (que no estimaba en absoluto a Wagner), en diciembre de 1852, el crítico del **Athenaeum** de Londres, H. F. Chorley, le reprochó —abandonar las gracias que se le reconocían hasta ahora, al menos cuando se comparaban sus obras con las del joven compositor alemán Herr Wagner… Pero consuela pensar que no se puede ir más lejos que Wagner, cuyas licencias y saturnales discordancias alcanzan la cúspide…Lo que se produciría intentando ir más lejos, no pertenecería ya al dominio del Arte, sino que haría desear la intervención de una sociedad para la supresión de ese maleficio‖. Dos años antes, en París, la obertura de **Tannhäuser**, ejecutada el 30 de noviembre en un concierto, fue juzgada de este modo en un artículo del **National**: —Su obra no nos ha parecido más que el acompañamiento muy brillante de una melodía ausente. Después de todo, no existe ley que prohíba escribir cuando se carece de ideas. La obra del señor Wagner es, pues, perfectamente legal…‖ Es verdad que Wagner tampoco era profeta en su tierra, puesto que Moritz Hauptmann escribía el 3 de febrero de 1849 a Franz Hauser, de Leipzig (la carta fue publicada en Leipzig en 1871): —No puedo creer que una sola composición de Wagner pueda sobrevivirlo.‖ En mayo de

1854, una audición de la obertura de **Tannhäuser** en Londres desató una tempestad de imprecaciones: —Es – escribe J. W. Davison en el **Times** – una débil parodia, no ya del mismo Berlioz, sino de sus imitadores. Pocas veces se ha escuchado tanto ruido para nada, tan pomposo amontonamiento de lugares comunes.‖ J. W. Davison vuelve a la carga en diciembre, en el **Times**, y califica a la obra de insípida fanfarronada: —Si **el oído del porvenir** está obligado a soportar semejantes bataholas, debemos esperar que la posteridad caritativa establezca hospitales para sordos cerca de los lugares en que Herr Wagner y sus composiciones sean admitidos.‖

…Cuando presenta Tannhäuser en la Opera de París, se produce un verdadero alud. Cuando hace construir el Teatro de los Festivales de Bayreuth, un maremoto. Citemos todavía algunos juicios ridículos antes de cerrar esta enumeración injuriosa, y fastidiosa, pues los Zoilos se copian impúdicamente unos a otros: —**Tannhäuser** no es exactamente polifónico, sino policacofónico.‖ (**Musical World**, Londres, 13 de octubre de 1855). —Se comenzó con la obertura de **El Buque Fantasma**. No sé si me falta un sexto sentido, necesario, al parecer, para comprender y apreciar esta nueva música, pero confieso que una tunda de puñetazos que me hubieran dado sobre la cabeza no me hubiera producido un efecto más desagradable. Es una serie de acordes estridentes, de silbidos agudos, de rechinamientos de cobres herrumbrados, sin ninguna tregua, sin ningún reposo para el oído. Si el autor ha querido pintar una tempestad, ha logrado al menos el efecto más penoso: todo eso provoca mareos.‖ (P. A. Fiorentino, **Constitutionnel**, 30 de enero de 1860.) —La obertura de **El Buque Fantasma**: es el caos pintando al caos de donde sólo surgen algunas bocanadas de acordes exhalados por las trompetas de las que el autor abusa en gran forma.‖ (P. Scudo, **Revue des Deux-Mondes**, 1862.) Sorprende encontrar, con la firma de escritores que fueron considerados en su tiempo como personas razonables, juicios como éste de Paul de Saint-Victor, publicado en **La Presse** en marzo de 1861, al día siguiente de la escandalosa representación de **Tannhäuser** en la Opera : — **Tannhäuser** ha pasado y la música del porvenir ya no está más. Imaginad un dios indio con seis brazos y tres cabezas entronizado en un templo griego: tal es el emblema de la ópera heteróclita del señor Wagner. Su partitura no es más que un caos musical. Los sonidos tropiezan, se aglomeran, se amontonan, se confunden como inmensas nubes en un cielo tormentoso. Ya es una obscuridad opaca y pesada…ya un estrépito discordante que no alcanza a simular los más groseros estruendos de las tempestades físicas. ´Si comprendo lo que como, te echo´, decía un **gourmet** a su cocinero. He aquí, en dos palabras, la música del señor Wagner. Impone, para revelar sus secretos, torturas espirituales que solo el álgebra tiene el derecho de infligir. Lo ininteligible es su ideal. Es el arte místico que muere de inanición en medio del vacío…‖ En **Le Ménestrel** del 17 de marzo, J. L. Heufel, su director, reprocha a Wagner un abuso de las disonancias, y, más aún, —una intemperancia de recitativos que lleva al embotamiento más prolongado y peligroso para la salud de los oyentes‖. —¡He sobrevivido!, exclamaba un robusto folletinista al salir del último ensayo general, —¡cuántos aficionados no han podido decir otro tanto en la primera representación!...‖



Caricatura de Wagner por E.B.Kietz. París 1840.

Es necesario terminar, y para ello recomendamos el **Lexicon of Musical Invective, critical assaults on composers**, de Nicolás Slonimsky: los curiosos hallarán allí muchas perlas aún;…dos citas todavía: una, firmada por un hombre de gusto, artista refinado y que vivía en la intimidad de sus amigos Viardot, Próspero Mérimée: ―Un último aburrimiento, pero colosal, ha sido **Tannhäuser**. Me parece que podría escribir mañana algo parecido inspirándome en mi gato caminando sobre el teclado del piano.‖Es verdad que siento escrúpulos al citar este pasaje, puesto que no estaba destinado a la publicación y que ha sido extraído de una **Carta a una desconocida**, hoy, sin embargo, conocida por todo el mundo: Jenny Dacquin. En su edición tan preciosa de la **Correspondencia de Mérimée**, Maurice Parturier completa ese texto: Mérimée cuenta fielmente algunos ―chismes‖, escuchados en la sala: ―La representación era curiosa. La princesa de Metternich se movía de un modo terrible para hacer creer que comprendía, y para hacer empezar los aplausos, que no llegaban. Todo el mundo bostezaba, pero todo el mundo quería aparecer como que comprendía este enigma sin palabras. Se decía bajo el palco de la princesa de Metternich que los austríacos se habían tomado el desquite de Solferino. Se ha dicho también que uno se aburre en los recitativos y que uno **se harta en los aires** (Tratad de comprender). Imagino que vuestra música árabe es una buena preparación para este infernal estrépito. El fracaso es enorme. Auber dice que es Berlioz sin melodía…‖

Antes de terminar con las críticas malévolas o partidistas, es necesario citar todavía dos encantadoras apreciaciones : una, de Georges Templeton en **Strong´s Diary** del 15 de diciembre de 1866 : ―Wagner escribe como un lechón borracho‖ (**like an intoxified pig**); la otra, de Eduard Hanslick, crítico y esteticista, profesor en la Universidad de Viena, autor de una obra sobre **Le Beaudans la musique**, en la que reproduce este juicio sobre Wagner, sin el cual tal vez éste no hubiera caricaturizado tan magistralmente a Hanslick cuando escribió el papel de Beckmesser en **Los Maestros Cantores** : ―Tenemos ahora **Tristán** y **El Anillo de los Nibelungos**, y su doctrina de la melodía continua, es decir, la elevación hasta el principio de una música informe, de una no-música, de un delirio melódico escrito fuera de las cinco líneas del pentagrama.‖

Hanslick también escribió lo siguiente:‖La melodía infinita es la falta de forma elevada a principio, la embriaguez del opio en el canto y en la orquesta para cuyo culto especial se ha levantado un templo en Bayreuth.‖

No puedo dejar de transcribir aquí la respuesta a esas aseveraciones por parte de Ricardo Wagner, que escribió: ― ¡ Ah ! si no hubiera la forma, no habría sin duda obras de arte, pero sin duda tampoco críticos de arte, y estos últimos están tan convencidos de ello que gritan, en su alma angustiada, en favor de la forma, mientras que el artista de espíritu ligero, el cual finalmente no existiría sin duda sin la forma, como ya lo he dicho, no se preocupa de ella ni un comino en el momento de crear. ¿Cómo puede eso suceder? Aparentemente porque el artista, sin saberlo, crea siempre formas, mientras que los críticos no crean ni formas ni cosa alguna.‖ (Oeuvres en Prose de Richard Wagner. Tomo VII, pág.271-272).

Certificando lo acusado por Wagner en algunos de sus escritos, muchos años antes, en 1846 se podía leer en el diario ―Allgemeinen Wiener Musikzeitung‖ la siguiente crónica sobre el *Tannhäuser*: ―R. Wagner es, a mi parecer, el talento dramático más grande de los compositores vivos. El ―Tannhäuser‖ puede calificarse de la composición más genial por sus características y técnicas orquestales de lo que hoy en día podemos escuchar. (..) ―El Holandés Errante‖ sería suficiente para colocar a R. Wagner entre los maestros dramáticos más geniales de la actualidad‖. El firmante de estas palabras no era otro que el luego famoso crítico Eduard Hanslick.‖ Alexander Witeschnik, ―Algunas Anécdotas Wagnerianas‖.

Es triste comprobar que, como muchos ―detractores‖, hoy Hanslick es conocido solo por su mala relación con Wagner, quién lo retrató e inmortalizó en sus Maestros Cantores en la pedante figura de Beckmeser. (Eduard Hanslick también fue severo crítico de la obra de Anton Bruckner quien, en una ocasión que fue recibido por el monarca Francisco José de Austria, de la dinastía de los Habsburgo, cuando éste le preguntó al compositor si había algo que pudiera hacer por él, el inocente, sencillo e ingenuo Bruckner le pidió al Emperador que le dijera a Hanslick que ―dejara de decir cosas tan desagradables sobre mi música‖).

Hay que tener mucho cuidado con lo que uno lee sobre Wagner porque, tanto en vida como posteriormente, y en la actualidad, tuvo y tiene muchos enemigos, cuestión que también se refleja considerablemente en interpretaciones de sus obras, en las que hierran incluso espíritus como Tolstoi, con ese piélago de sandeces que escribe en su libro ―Qué es el arte‖ (en que trata de llevarnos a una especie de moralidad pacata, que por un lado no tiene nada que ver con arte y en segundo lugar nos deja clavados de un pié en el suelo, dando vueltas y vueltas en lo mismo, …hablamos de virtud, no de placeres vanos y dolce vita…).

Dentro de una escalada de malos oficios, hay varios que pecan de parcialidad, por decir lo menos. Hay títulos detractores de Wagner, algunos odiosos, otros mal informados, otros tendenciosos y, en general, por faltar a un verdadero deseo de comprensión del personaje, algunos definitivamente anti wagnerianos.

Expongo a manera de ejemplo algunos títulos para un análisis imparcial a la legítima inquietud del lector por lo que es fidedigno, es decir, digno de fe: *"Amores Interesados"* de Jean-René Huguenin; *"Entrevista con Hans Jürgen Syberberg"* por Arnold Waldstein; *" El Burgués Wagner y el Pangermanismo "* de Joseph Rovan; *"Wagner y Nietzsche, el Mistagogo y el Apóstata"* de Dietrich Fischer-Dieskau; *"El Rey Marke, Kurwenal y Melot o los tres evangelios de la homosexualidad wagneriana*‖ de Philippe Olivier… También es *clásica* la postura de *oponer* el arte de Wagner al de Mozart concluyendo con también *clásicos* autores haciendo una propuesta de preferencia a Mozart. Como tantos otros, Emir Ludwig en su ―Wagner, Psicoanálisis de un Genio‖ también se ve tentado, terminando su psicoanálisis con las siguientes palabras: ―Un siglo después, Wagner, identificado como un monstruo genial de la jerarquía de Bernini, entró en el río de la Historia. Sin embargo, aquellas esferas doradas con que el joven Mozart jugaba, seguirán danzando en el aire. Por encima de su alegría brilla el velo de la melancolía que, sencillo como su orquesta,

celestial como su armonía, recubre todo el mundo mozartiano. Cuando en conciertos escuchamos aún fragmentos de El Anillo del Nibelungo nos viene a la memoria para suscitar sonrisa y llanto la figura del paje Cherubino cuando canta: Voi che sapete che cosa é l´amor…‖ Así concluye Emil Ludwig su libro *sobre* Wagner… Recordemos también aquí el *conflicto* del cineasta Ingmar Bergman ante la disyuntiva de llevar a la pantalla el Parsifal de Wagner o La Flauta Mágica de Mozart, definiéndose y decidiéndose por esta última.**(21)**

En esto de los detractores de Wagner, problema aparte por la densidad del tema son los escritos de Nietzsche, (que a todo esto está de moda en estos nuestros tiempos modernos, fenómeno altamente sintomático del caótico pensamiento seudointelectual y filosófico de hoy) como siempre, intrínsecamente equivocado para este autor, desde el comienzo de lo que podemos entender como su segunda etapa, su etapa de ―envenenamiento‖, cuando se da a la tarea de vomitar odiosidades como por ejemplo su ―Nietzsche contra Wagner‖, en donde aclara que:...‖Mis objeciones a Wagner son de tipo fisiológico. Desde el momento mismo en que la música de Wagner empieza a actuar sobre mí respiro con dificultad…‖, o en ―El Caso Wagner‖: ―¿Es Wagner un ser humano? ¿No es mas bien una enfermedad? Contamina todo lo que toca - enfermó a la música. Mi postulado: el arte de Wagner es una enfermedad‖. Por ese camino terminó por evaluar la ópera ―Carmen‖ de Bizet como una especie de panacea musical, en contraposición al ―Tristán‖ (…sin comentarios). Si no me equivoco, fue Voltaire quien dijo*:* ―Jamás unas picadas de mosca podrán detener el veloz galope de un brioso corcel‖. Es demasiada pretensión la de Nietzsche parangonarse con Wagner como si se tratara de pares comparables, de personajes similares como para estar en contra o a favor. La especialidad de Nietzsche consiste en concentrar la mayor cantidad de desatinos en el menor espacio literario posible, haciendo gala, además, de una egolatría patológica*: "En el fondo sería de mejor gana profesor en Basilea que Dios, pero no me he atrevido a llevar lo bastante lejos mi egoísmo personal para abandonar por una cátedra la creación del mundo. Hay que hacer algunos sacrificios dondequiera que se viva y de la forma que se viva".* Cósima Wagner, refiriéndose a la obra de Nietzsche ha escrito*: "Para cada frase que he leído tengo un comentario y sé que aquí ha triunfado el espíritu del mal".* Ya en 1901, en carta a Richard Strauss, Cósima dice respecto de Nietzsche: *"¡Dios mío! ¡Nietzsche! Si usted lo hubiera conocido. Jamás se reía y siempre resultaba sorprendido por nuestro humor. Además, corto de vista hasta lo increíble, pobre pájaro nocturno que chocaba contra todos los ángulos y esquinas, al que resulta raro que lo hagan pasar por predicador de la risa".* Verdaderamente, Nietzsche no se equivocó en una cosa: considerar a Cósima como una mujer de estilo superior. Digo esto porque es difícil concentrar en tan breve texto tal cantidad de datos, observaciones y metáforas a propósito de alguien.

Si de ―*parir al Superhombre*‖ se trata, como Nietzsche llama urgentemente a las mujeres a hacerlo, con signo de exclamación, (a pesar de sus contradictorias sentencias ―*Si vas con las mujeres no olvides de llevar el látigo"* o aquello de que ellas existen *"para el descanso del guerrero")* debiera reconocer a María como la máxima

exponente de su exigencia, elevada a potencia: Madre de Dios. Pero en cambio se transforma en su enemigo, en una contradicción magnífica ¿Su Superhombre es de otro tipo entonces? ¿No se tratará de un demonio? Incluso Pilatos, un hombre mediocre, cobarde y dependiente de un poder arrollador, exclama en un chispazo de iluminación enfrente de Jesucristo: ―*Ecce Homo"; "He aquí el Hombre".* En cuanto a su Madre, Wagner sí tenía las cosas claras, y el solo nombre de María en su obra Tannhäuser es la clave para despertar al hombre del engaño luciférico, encarnado en la diosa Venus y su reino de ilusión. Nietzsche contra Wagner, sin duda.

¿Cuál es el aporte de Nietzsche a la historia del pensamiento, del pensamiento a la luz de la filosofía, del amor a la búsqueda honesta del conocimiento, del amor a la sabiduría? Ninguno, nada, cero, elucubraciones perdidas en un mar de equivocaciones. (¿Cuál es la santa española que comentó?: ―Mi hermanito Nietzsche está equivocado…‖). Siempre he opinado que lo más honesto de Nietzsche es su ―tengo fe en que Dios no existe‖ y lo único que logro rescatar de él es su aporte poético al lenguaje filosófico. Creo que Nietzsche pasará a la historia como el más grande y bello exponente de la equivocación, una especie de inmortal del error.

¿No conocía Nietzsche las opiniones y pensamientos de Wagner? ¿No conocía de Wagner su ―Cena de los Apóstoles‖, ―Tannhäuser‖, los esbozos y apuntes musicales para el ―Jesús de Nazareth‖, el ―Lohengrin‖, ―Bienvenido a Wahnfried Tú Santo Cristo‖, ―Estado y Religión‖, ―Religión y Arte‖, ― Epopeya y Cristianismo‖… etc. Ya en su *primera* gran obra dramática ―El Buque Fantasma‖, el holandés se explaya hablando de su condenación, de su redención, de su ángel guardián, del día del Juicio Final. Entonces… ¿realmente Nietzsche era miope? Dios todo lo muestra.

Gurnemanz:
¿Comprendes lo que has visto?
Parsifal se oprime el corazón y sacude levemente la cabeza.
Gurnemanz dice con aspereza: *Du bist doch eben nur ein Tor!*
¡Justamente no eres más que un tonto!

Craso favor le hace Nietzsche relacionando su nombre y su quehacer con el nombre y el quehacer de Wagner, diametralmente opuestos. Nietzsche siempre se autoengañó con respecto a Wagner culminando con su arquetípica observación a propósito de la ―*genuflexión de Wagner ante la cruz de Cristo*‖ con su obra póstuma Parsifal. ¿Y qué le vamos a pedir? Nietzsche no quería entender lo que pasa en ―Parsifal‖, así como Parsifal no entendía lo que pasaba en su encuentro con el Santo Grial. ¿Nietzsche estaba premunido de una capa de epidermis demasiado espesa como para comprender de lo que ahí se trata? ¿Habría que haberle hecho la señal de la cruz con la lanza sagrada, cual Parsifal a Klingsor, al tenor de las certeras palabras de Cósima ―*aquí ha triunfado el espíritu del mal*‖? Quizás se trate de esto último.

El Nietzsche rebelde es un chiste en comparación con el Cristo rebelde. Cristo, a Nietzsche, le queda demasiado grande, incomprensible. Wagner, por el

contrario, es un artista abierto a toda la realidad, con demonios y todo. Demonios que mostró magistralmente tanto en sus efectos como en sus causas. El Holandés y Klingsor.

*

Es interesante la relación de Wagner con algunos de sus pares músicos ilustres del período romántico del siglo XIX, en el que podemos apreciar su disponibilidad y su buena voluntad tratándose de temas relativos al quehacer artístico, viniera éste de donde viniere. Su relación con ellos fue siempre la de un caballero, respetuoso del otro e interesado por su evolución como artista. Cuando le tocaban su vena humorística, ya que era bromista por naturaleza y con un tremendo sentido del humor - signo claro de inteligencia - Wagner estaba en su salsa. *("Un día en que, durante el desayuno, Liszt y Cósima habían hablado largamente en francés…Wagner colocó a la noche un cartelito: "Se habla francés", en la puerta del comedor. Se hallarán decenas de anécdotas semejantes en el folleto de Perl y en el tomo VI de la gran biografía de Glasenapp…que pueden dar al público…una imagen viva y familiar de Wagner". Jean Mistler, "La muerte en Venecia").* Lo importante es que el objetivo de Wagner en cualquier relación con sus colegas era honesta, directa, sin malas intenciones, sana. Lo que en definitiva le interesaba era la obra de arte, el arte. Ese era para él el objetivo claro de cualquier conversación. Lo demás no era atractivo, no tenía sentido. L lama la atención que Wagner nunca se equivocaba en sus siempre acertados juicios, teniendo a veces actitudes de maestro zen.

—En noviembre de 1842 Schumann se vio con Wagner por breve tiempo en Leipzig. En Diciembre de 1843 Schumann y Clara Wieck, su esposa, notable pianista, se fueron a vivir a Dresde en donde tuvieron ocasión de conocer el **Tannhäuser**, y Schumann, aunque elogió la obra, deploró la falta de melodía en Wagner. Sin duda debido a esta falta de comprensión y a la gran diferencia de temperamento de los compositores, nunca llegaron a tener mayor amistad personal. Schumann, debe recordarse, era muy parco en la conversación y en esa época, estando enfermo, era probablemente aún menos comunicativo.‖

—La primera mención de Wagner aparece en una carta dirigida el 18 de noviembre de 1845 a Mendelssohn, en la que dice que Wagner mostró el texto de su proyectada obra **Lohengrin** a un grupo de distinguidos conocedores de arte, entre los que se hallaban Bendemann, Hieler, el poeta Rainick y Schumann. El texto fue admirado por todos, y al verlo Schumann abandonó la idea de un argumento basado en una historia similar vinculada con el Rey Arturo y La Mesa Redonda…Es curioso observar que, casi siete años mas tarde, Schumann se expresó con desprecio sobre la música de Wagner, excepto en cuanto al aparato escénico. La llama de —simple aficionado, sin sentido y repugnante‖, critica el gusto artístico del momento que comparaba las obras maestras alemanas en composición dramática con las producciones de Wagner, pero añade proféticamente: —El futuro decidirá‖. Probablemente influyeron sobre ese juicio los malentendidos (¿?) personales con su gran contemporáneo —.

—Según Hanslick, se cuenta que Wagner dijo, después de conocer a Schumann en 1845, que este era un músico de gran talento pero un ser imposible. Parece que cuando Wagner visitó a Schumann a su regreso de París habló a su compatriota sobre todos los temas posibles - música, literatura, política, etc.- pero todo fue en vano. Schumann permaneció casi mudo durante cerca de una hora. —Uno no siempre puede hablar solo‖, observó Wagner, después de referir el episodio. Hanslick informa además que Schumann dijo de Wagner - refiriéndose a esta conversación unilateral - que el compositor de Tannhäuser era un hombre muy bien informado y talentoso, pero que hablaba incesantemente y que no podía soportárselo por mucho tiempo.‖

—Posteriormente Wagner advirtió a Schumann la debilidad del libreto de Schumann en su obra **Genoveva**, pero este atribuyó la crítica a motivos poco sinceros y se negó a aceptarla. El hecho es que Genoveva de Schumann, ha sido considerada unánimemente condenable tanto en el texto como en la música : primero por haber eliminado todas las situaciones mas fuertes de la tragedia de Hebbel y Trieck; después por no brindar apoyo suficiente a la acción dramática y por ser completamente inadecuada para producir una impresión satisfactoria o agradable.‖

—En lo que no se equivocó Schumann fue en su repulsión por la obra de Meyerbeer. Escribiendo a Hiller en enero de 1850 dice que la música de **Le Prophéte** es —muy pobre‖ y añade que no podría decir cuan desagradable le resulta…El hecho de que Meyerbeer escribiera para el populacho y siguiendo la caprichosa moda del momento, antes que las elevadas normas del arte clásico, molestaba a la severa mente del crítico cuyos ideales eran los mas sublimes, y quién, si despreciaba algo de corazón señalaba con justa ira todo lo que supiera a servilismo o vulgaridad. Sobre la obra maestra de Meyerbeer escribió: —¡La música de Los Hugonotes para lo que mejor sirve es para el circo! —

Annie W. Patterson, —Schumann‖.

—Nació, vivió en el seno de la familia y en el —ambiente‖…mejor forjado para formarlo y comprenderlo. Fueron sus padres, su hermana, su esposa y sus amigos, seres de excepción, todos dignos de él, tal como lo era él de todos ellos. Mendelssohn solo conoció y saboreó, en todo el transcurso de su vida, preciosos y nobles amores.

La misma riqueza habíase mostrado sumamente generosa con él.

—Pobreza – exclamaba Wagner con orgullo un día – pobreza, dura indigencia, camarada habitual del artista alemán, deseo celebrarte, a ti, patrona fiel, que constantemente me has seguido por doquier; a ti, que con tu brazo de bronce me has preservado de las vicisitudes de una fortuna engañosa y que tan bien me has defendido de los rayos embriagadores de su sol, gracias a la nube densa y sombría con que has velado siempre a mis ojos las locas vanidades de este mundo‖ (—Gaceta Musical‖ del 19 de Noviembre de 1840: —Una visita a Beethoven —. — Episodio de la vida de un músico alemán —).

Por lo menos una vez, la fortuna, y no la pobreza, siguió y sirvió a un músico germano…

Superior a la riqueza incluso, lo fue a la felicidad. Esta le hizo compañía de uno a otro

extremo de la obra de su breve vida…Como Schumann lo ha dicho: ―La casualidad habíalo bien dotado desde su bautizo, con un nombre justo, Félix ―.

Se ha dicho…Es notable que uno de los músicos mas descriptivos de Alemania, Mendelssohn, sea un decidido enemigo de ese género, y que esa antipatía le torne sumamente injusto con Berlioz y hasta con Schubert: ―Musicar un poema descriptivo me parece absurdo – escribe a la señora de Pereira – La multitud de composiciones de este género que existe, no es una que de buena fe pueda denominarse buena‖. Critica acerbamente **El Rey de los Alisios** de Schubert, donde el músico ―trata de traducir el ruido del follaje de los alisios, los gritos del chico, el galope del caballo y todo ese tole-tole de imitación material…adición completamente ficticia de una pintura grosera‖ (al señor Romain Rolland). Injusto indudablemente con Schubert cuando le trata así, Mendelssohn hace tal vez menos – en otros escritos suyos – por Berlioz.

…Pero es a él mismo sobre todo, que Mendelssohn, en esta ocasión, parece haber desconocido…Uno de los músicos mas descriptivos de Alemania, no ―parece‖ que Mendelssohn lo sea; lo es, en realidad, sin réplica. El propio Wagner…admiraba, nos lo informa uno de sus colegas, ―el primer **allegro** y el primer **scherzo** de la **Sinfonía Escocesa**, en la cual los temas populares empleados por el autor son desarrollados en una forma maravillosa ―.

El maestro de Bayreuth, en sus pláticas íntimas, conservadas por los señores Dannreuther y de Wolzogen, designó innumerables veces a Mendelssohn como ―un paisajista de primer orden‖.

Declaraba que La Gruta del Fingal era una obra de arte. La opinión que de Mendelssohn sustentaba se apoyaba, principalmente, en las obras de las cuales Escocia había proporcionado el tema.‖
Camille Bellaigue, ―Mendelssohn‖.

―Wagner, de regreso en Leipzig, va a escuchar, en el Gewandhaus, a Félix Mendelssohn-Bartholdy y le envía su Sinfonía en do mayor: Le rogué que la conservara en sus carpetas; y, en efecto, la conservó tan bien que nunca salió de ellas ―

―…el 15 de Setiembre de 1859, Wagner, que llega de Lucerna, se instala en París. Su mujer, Minna, se le reúne un mes mas tarde. En el mes de enero de 1860 da tres conciertos. En el mes de marzo del mismo año, el joven Camilo Saint-Saéns maravilla a Wagner: ―Aprendí a conocer la asombrosa destreza y el talento de este músico. A su extraordinaria velocidad y a su asombrosa facilidad para descifrar las mas difíciles partituras orquestales, Saint –Saëns unía una memoria no menos admirable. Ejecutaba de memoria todas mis partituras, incluida la de **Tristán** sin olvidar ningún detalle, y con tal exactitud que se hubiera jurado que tenía el texto ante los ojos. Luego he aprendido que esta receptividad para todo lo que constituye la técnica de la música parecía estorbar en él a las facultades de intensa productividad. Mientras realizaba continuos esfuerzos para situarse en el rango de los compositores, he terminado por perderlo totalmente de vista.‖

―Ameno al principio, el juicio de Wagner es severo al final. En realidad olvida contar un sabroso episodio. Un día Saint-Saëns ejecuta en su presencia su

Danza macabra, y Wagner no comprende nada: ¡cómo esa música viva y saltarina pretende evocar imágenes fúnebres! De pronto, el ritmo del trozo le inspira una malhadada palabra: ―¡Ah!- exclama, ¡es un vals, es un vals! Y tomando entre sus brazos a una joven que asiste a la conversación, simula danzar con ella al ritmo del ―vals‖, mientras Saint-Saéns, imperturbable, pero furioso, continúa la ejecución.‖ Bernard Gavoty, ―En la confluencia del siglo musical: de Meyerbeer a Liszt *"*.

―El alsaciano J. Weber expresaba entonces en ―Le Tempos‖ esta observación: ― A pesar de que el Sr. Saint-Saëns, por medio de una hábil artimaña, ha renegado bien alto de Ricardo Wagner, continúa pensando en voz baja que a veces el Diablo puede tener algo bueno ―

―Cuando Saint-Saëns hubo dado su adhesión al proyecto del señor Castelbon de Beaxhôtes, que afectaba las arenas de Béziers a festivales musicales, ¿no habría imaginado quizás crear una competencia francesa al teatro de Bayreuth? He aquí lo que puede hacerlo suponer.

Hace mas de cuarenta años, me hallaba una noche en la casa de la calle Monsieur le Prince. El maestro había invitado a cenar a dos músicos extranjeros, el danés Lassen, ―kapellmeister‖ del Teatro Gran Ducal de Wéimar, y el ruso Nicolás Rubinstein, entonces director del Conservatorio de Moscú. La conversación de esos tres artistas recayó sobre Ricardo Wagner. ―Parsifal‖ no había sido aún representado en Bayreuth; lo sería dos años mas tarde. Uno de esos extranjeros emitió esta profunda reflexión: ―Lo que mas me llama la atención en Wagner, es ese poder de atracción gracias al cual hace converger en Bayreuth a curiosos del arte y a melómanos venidos de toda Alemania y del extranjero…Suponga que la idea se le ocurra a un compositor francés, Gounod por ejemplo, o nuestro amigo Saint-Saëns, hacer representar una ópera en una pequeña ciudad de Auvernia…¿Cual sería el resultado de esta tentativa?‖

Saint-Saëns, que acababa de hacer un experimento concluyente en Lyon, en 1879, con Etiene Marcel, permaneció silencioso, pero me pareció muy sorprendido por esa reflexión. Cuando mucho tiempo después, se dedicó con tanto ahínco a la empresa de descentralización de Béziers, y pasó días y semanas haciendo trabajar a músicos y coristas ―extraños a toda noción de solfeo y que ni siquiera sabían leer‖, en pleno verano, bajo el ardiente sol de Languedoc y consiguió obtener grandiosos efectos de realización por medio de una síntesis artística aplicada a temas esencialmente simples y claros ¿ no veía entonces un medio para sacar de su escepticismo a su invitado de 1880 y hacer con el apoyo de la prensa regional y parisiense, de su baluarte de Béziers, una especie de ―Bayreuth francés ?‖
George Serviéres, ―Saint-Saëns‖.

(A propósito de este interesante tema , quiero transcribir aquí lo que nos cuenta Geoffrey Ashe en su libro ―El Rey Arturo*"*…‖Rutland Boughton, bien conocido por **The Inmortal Hour** y por su obra coral **Belén**, mostró una mayor ambición con respecto al tema artúrico. Con el apoyo de Bernard Shaw y otros famosos, organizó el Festival de Glastonbury en 1914, que continuó celebrándose durante la década posterior a la guerra, con la pretensión de crear en el legendario

lugar un Bayreuth inglés. Aunque el festival tuvo cierto éxito, su propio ciclo de óperas artúricas que allí presentó careció de esplendor y nunca llegó a representarse en su totalidad‖).

—Con respecto a Rossini se muestra y se mostrará siempre… como un admirador sincero‖.

—Wagner no desdeña visitarlo. La suerte quiere que un melómano, el señor Michotte, asista al encuentro de ambos artistas y nos lo relate de manera a la vez fiel y sabrosa; creemos oportuno extraer de ello algunas réplicas significativas:

Rossini: Sé que me han pintado con muy negros colores en vuestro espíritu. Se me atribuyen, a vuestro respecto muchas burlas que nada, además, justificaría de mi parte. ¿Y por qué habría de actuar yo de ese modo? No soy ni Mozart ni Beethoven…En cuanto a menospreciar vuestra música, antes debería conocerla; para conocerla debería escucharla en el teatro, puesto que es en el teatro y no en la simple lectura de una partitura donde es posible juzgar equitativamente una música destinada a la escena.

Wagner: Séame permitido, ilustre maestro, agradecer estas palabras benevolentes. Me emocionan vivamente. Me prueban hasta qué punto, en la acogida que habéis tenido a bien dispensarme, vuestro carácter – cosa de la que nunca he dudado – se muestra noble y grande.

Rossini: Aquí, en París, adonde llegué por primera vez en 1824, llamado por la dirección del teatro italiano, fui saludado, como bienvenida, con el mote de —Monsieur Vacarmini‖, que me quedó. Y os aseguro que fui maltratado con bastante violencia por algunos músicos y críticos de la prensa, ligados en un acorde perfecto y mayor. Y no ocurrió de otro modo en Viena cuando llegué allí en 1822 para montar mi ópera **Zelmira**. Weber mismo que, desde hacía largo tiempo ya, había publicado artículos fulminantes contra mí, luego de las representaciones de mis óperas en el teatro italiano de la Corte, me persiguió sin descanso…

Wagner: ¡Weber! ¡Oh, lo sé, era muy intolerante! Sobre todo, se volvía insufrible cuando se trataba de defender el arte alemán. ¡Era imperdonable! ¿Así que no habéis tenido relaciones con él durante vuestra estada en Viena?...Un gran genio, ¡muerto tan prematuramente!

Rossini: He tratado con más gusto temas cómicos que temas serios. Pero no disponía de libertad en la elección de los libretos que me imponían los empresarios. ¡Cuántas veces me ha sucedido no recibir más que una parte del escenario, un acto, cuya música debía escribir sin conocer la continuación ni el final! ¡Cuando pienso en ello! ¡Se trataba, para mí, de mantener a mi padre, a mi madre y a mi abuela! Recibí, por **El barbero**, 1200 francos: sólo empleé trece días para escribir esa partitura.

Wagner: ¡Trece días! ¡Realmente, es un hecho único! Pero me admira, maestro, cómo, en tales condiciones, obligado a esa vida de bohemia que citáis, habéis podido escribir tales páginas de **Otelo**, de **Moisés**, páginas superiores, que llevan la marca, no de la improvisación, sino de la labor reflexiva que sigue a la concentración de todas las fuerzas del cerebro.

Rossini: ¡Oh!, tenía facilidad y mucho instinto. Carente de una instrucción musical profunda – por otra parte, ¿dónde podría haberla adquirido en Italia y en mi tiempo? -, lo poco que sabía lo había descubierto en partituras alemanas. ¡Cómo me gustaría, antes de abandonar este mundo, poder escuchar una ejecución integral de una **Pasión** de Bach! Pero aquí, entre los franceses, ¡no hay ni que soñarlo!...En cuanto a vuestra ópera **Tannhäuser**, estoy seguro de que lograréis hacerla representar. Se hace demasiado ruido alrededor de esa obra como para que los franceses quieran renunciar a la curiosidad de escucharla. ¿Ya está hecha la traducción?

Wagner: Todavía no está terminada; trabajo en ella activamente, con un colaborador muy hábil y, sobre todo, muy paciente. Pues se trata, para la perfecta comprensión de la expresión musical, de identificar, por decirlo así, cada palabra francesa con el sentido correspondiente de la palabra alemana, bajo la misma notación. Es una labor ardua y de difícil realización.

Rossini: Pero ¿por qué, como Gluck, como Spontini, como Meyerbeer, no escribís una ópera completa sobre un libreto francés?

Wagner: No creo que eso sea posible. Después de **Tannhäuser**, he escrito **Lohengrin**, luego **Tristán e Isolda**. Esas tres óperas, desde el doble punto de vista literario y musical, presentan una gradación lógica en mi concepto de la forma definitiva y absoluta del drama lírico. Mi estilo ha sufrido los efectos inevitables de esta gradación. Y si es en verdad que en la actualidad siento la posibilidad de escribir otras obras en el estilo de **Tristán**, me confieso completamente incapaz de retomar mi estilo de **Tannhäuser**. En consecuencia, si me viera obligado a componer para París una ópera sobre un texto francés, no podría y no debería seguir otro camino que el que me ha conducido a escribir **Tristán**.

Rossini: Y, decidme, ¿cuál ha sido, en vuestro espíritu, el punto de partida de esas reformas?

Wagner: Mis primeros trabajos, en efecto, tenían, sobre todo, un objetivo literario. Inmediatamente preocupado por los medios a combinar para poder ensanchar su sentido por la conjunción tan penetrante de la expresión fónica, deploraba hasta qué punto disminuía la independencia con que se movía mi pensamiento en el dominio ideal, ante las exigencias impuestas por la rutina a la forma del drama musical. En cuanto a la orquesta, esos acompañamientos rutinarios, incoloros, que repetían obstinadamente las mismas fórmulas sin tener en cuenta la diversidad de los personajes y de las situaciones, en una palabra, toda esa música de concierto, extraña a la acción, sin otra razón para estar allí que la convención, música que, en muchos lugares, obstruye las óperas más reputadas, todo eso me parecía una cosa contraria al buen sentido e incompatible con la alta misión de un arte noble y digno de ese nombre.

Ese es el abuso contra el que he reaccionado. Pero se ha querido embarullar mi pensamiento. ¿No se me representa como un orgulloso que denigra a Mozart? Se me acusa de repudiar – salvo raras excepciones, entre ellas Gluck y Weber – toda la música de ópera existente. Se obstinan, evidentemente adrede, en no querer comprender nada de mis escritos. ¿Cómo? Pero, lejos de discutir y de no experimentar

yo mismo en el más alto grado el encanto, como música pura, de tantas admirables páginas de óperas justamente célebres, es contra el papel de esta música, cuando está condenada a desempeñar el oficio de un entremés puramente recreativo, o cuando, esclava de la rutina y extraña a la acción escénica, sólo se dirige sistemáticamente a la sensualidad del oído, es contra ese papel que me rebelo y quiero reaccionar.

En tanto no se sienta reinar una penetración recíproca, completa, entre la música y el poema, ni se sienta a esa doble concepción fundida totalmente en un solo pensamiento, el verdadero drama musical no podrá existir.

Quiero la melodía libre, independiente, sin trabas. Una melodía que determine en su contorno característico no sólo a cada personaje, de tal modo que no sea confundido con ningún otro, sino también, tal hecho, tal episodio inherentes a la contextura del drama.

En cuanto a esta melodía de que hablo, vos mismo, maestro, habéis estereotipado un espécimen sublime en la escena de Guillermo Tell: ―Quédate inmóvil‖.

Rossini: ¿De manera que allí he hecho música del porvenir sin saberlo?

Wagner: Allí, maestro, habéis hecho música de todos los tiempos, ¡y es la mejor!

En el fondo…uno solo de sus contemporáneos ha desempeñado, en el doble plano humano y artístico, un papel esencial: Franz Liszt.‖

Bernard Gavoty, ―En la Confluencia del Siglo Musical: de Meyerbeer a Liszt‖.

―Compositor, profesor, director musical de teatro, director de orquesta, escritor, Liszt, en Weimar, se dedicaba enteramente a la música. Pero, si deseamos aprender a conocer la generosidad clarividente y desinteresada de su fe musical, es preciso leer su correspondencia con Wagner en el transcurso de esos pocos años. En esta ilustre amistad, que nos recuerda un poco la de Goethe y Schiller, Liszt se ha mostrado realmente sublime de grandeza, de abnegación, de delicadeza y de inteligencia. El artista que de esta suerte ha practicado la amistad, sin fatiga y sin celos, solo por esto merecería una gloria infinitamente elevada y pura.

…su amistad data de la representación de ―Tannhäuser‖ en Weimar, el 16 de Febrero de 1849; Wagner, exilado de Alemania luego de su participación en el movimiento revolucionario de 1848, no había asistido a la misma. Liszt le tenía al corriente de los ensayos y de las representaciones, mediante numerosas cartas. De una vez por todas – le decía en una de ellas – en lo futuro, sírvase usted considerarme como uno de sus mas sinceros y devotos admiradores (26 de febrero de 1849).

…El ―maravilloso‖, el ―incomparable‖ amigo, es un ―hombre divino‖…‖ La finalidad de toda mi vida es mostrarme digno de tu amistad‖ escribe a Wagner el 23 de agosto de 1852.

… Es notable que en el momento mismo en que Wagner recurría al doble principio del llamado temático y de la variación para el desenvolvimiento del mas amplio drama musical que haya aparecido nunca, ―El Anillo de los Nibelungos‖, Liszt, por su lado, haya brindado, por los mismos medios – cuya prioridad le corresponde de un modo manifiesto – el resumen mas exacto y mas breve del drama

psicológico mas profundo que ofrece la literatura universal, el ―Fausto‖ de Goethe… la sinfonía de Liszt es verdaderamente la única música goetheana que se haya escrito sobre ―Fausto‖. Basta eso para clasificar una obra y un artista.

…Cuando Ricardo Wagner tuvo conocimiento del ―Christus‖, escribió a Liszt para expresar su admiración de que el ―catolicismo, en nuestros días, fuera capáz de producir una obra de arte que lo resumiera de una manera tan viva y tan sorprendente. Añadía Wagner…que ―si eran en Roma tan iluminados como infalibles, los fragmentos del Christus deberían ser ejecutados en cada una de las fiestas a las cuales se refieren, y la obra íntegra en los días grandes de la Iglesia.‖

…¿Será preciso recordar el brillo de su enseñanza? Desde Weimar, gracias a Liszt, la música irradió por Europa entera…no tenía, hablando con propiedad, alumnos sino discípulos. No consistía su enseñanza en recetas de habilidad técnica, pero decía a cada cual la palabra que devela la clave de un problema, que abre a un artista el secreto de su propio talento. A ese respecto existe una obra significativa ―La revelación de Liszt. Clave de la libertad del individuo‖ de Federico Horacio Clarke, Berlín 1907.

…Mientras Leipzig, con su famoso Conservatorio y Viena con su célebre Hanslick se aferraban a la estéril doctrina post-mendelsshoniana, Weimar, gracias a la acción de Liszt, hacía un llamado a la vida a todos los espíritus audaces, provocaba todas las tentativas generosas. Weimar preparaba a Bayreuth.

…Poseía Liszt un sentido maravilloso para descubrir, en un artista desconocido e inseguro, acaso, de sí mismo, los signos oscuros para cualquier otro, del genio o del talento. Y cuando había distinguido así a un artista en la masa diaria de los ―machaca notas‖, no ahorraba nada, ni consejos, ni gestiones, ni ayuda de toda índole, para ayudarle en su carrera. Podían todos contar, en la medida de sus personales méritos, con esa magnífica abnegación que hemos visto puesta a prueba por Wagner, y que Berlioz, luego de haberla aprovechado de mil maneras, acabó por agradecer tan mal.

… Las proezas diabólicas del virtuoso, la pompa de sus modales, las singularidades de su atuendo, sus casacas de terciopelo de amplias mangas volcadas, sus botas a la jineta, el sable de honor, la levita, son otros tantos accesorios de un interés perecedero. Conservemos de Liszt, tan sólo el recuerdo de su potencia, de su irresistible seducción, de la audacia de su espíritu, de la magnífica vastedad de una inteligencia abierta a todas las grandes ideas, de esa generosidad forjada con entusiasmo y abnegación, cuyos beneficios derramaba a lo lejos con una magnificencia de soberano y una bondad de apóstol. Si no ha sido, por cierto, el músico mas grande del siglo que vio a Beethoven y a Wagner, fue en él, sin discusiones, la mayor autoridad musical‖.

Jean Chantavoine, ―Liszt‖

―…Cuando en 1863 Wagner preparó tres ambiciosos conciertos de su propia música en Viena, uno de los músicos encargados de copiar partituras fue Brahms, que preparó una buena cantidad de Meistersingers. Esto parece extraño, dada la conocida enemistad entre ambos compositores, pero de esta enemistad hay que

culpar al entorno de Brahms, ya que éste sentía una gran admiración por Wagner, y asistió a muchos estrenos de sus obras. En cuanto a Wagner, siempre tuvo elogios hacia la música de Brahms…
Simon Trezise, ―Brahms´s Los Años Dorados‖.

―Antón Bruckner (1824-1896), era un admirador entusiasta de Wagner y de sus obras. Desde que ambos se conocieron en Munich, en 1865, al estrenarse el Tristán… Bruckner, espíritu ingenuo, sencillo, de una candidez sin igual, no se presentaba a Wagner más que de frac, para no aparecer indigno de su presencia. Wagner, cuando paseaba con su hija Eva y encontraba a Bruckner, le saludaba invariablemente con estas palabras: ―¡maestro Bruckner, tu futura!‖
Mario Roso de Luna, ―Wagner, Mitólogo y Ocultista. El Drama Musical de Wagner y los Misterios de la Antigüedad.‖
Valga agregar aquí que Bruckner, maestro y guía del futuro Gustav Mahler, inspirado en Wagner y su obra, escribió su tercera sinfonía titulándola ―Sinfonía Wagner‖.

―Por sobre todo es muy significativo que Sibelius sea, al parecer, prácticamente el único compositor moderno - sin duda el único de su generación - que no ha sido influido por Wagner ni se ha levantado airadamente contra él. El feroz antiwagnerismo de Debussy, por ejemplo, es de por sí altamente sospechoso, y constituye un tributo elocuente al potente hechizo del maestro de Bayreuth; no necesitamos recurrir a sus biógrafos para informarnos que en el fondo de su corazón Debussy abrigaba una secreta admiración y cariño por la música de Wagner, porque estos sentimientos aparecen claros y manifiestos en cada compás de sus obras; y lo mismo podría decirse de la mayoría de los que censuran a Wagner con toda violencia. Lo detestan, en realidad porque no pueden rehuir su tremenda atracción…Ni aún en su juventud, cuando viajó a Bayreuth en pleno auge del culto wagneriano de fines del siglo pasado (XlX), Sibelius sintió la sugestión de Wagner; prueba de ello es que sería imposible señalar en toda su obra una sola frase que pudiera atribuirse a la influencia de Wagner, o que no sería así de no haber existido Wagner. Dudo mucho que pueda citarse un solo compositor de los últimos setenta años del que se pueda decir lo mismo. Y no sería mera coincidencia que el único compositor moderno que ha escapado en forma tan terminante a la influencia de Bayreuth sea el mismo cuyo arte, lo digo con profunda convicción, será reconocido como el mas sublime de los tiempos modernos‖.
Cecil Gray, ―Sibelius‖.

Con algunas reservas a propósito de la influencia, con la misma profunda convicción opino lo mismo de Jean Sibelius, quién, con una claridad meridiana dijo en una ocasión: *"mientras otros ofrecen cócteles de todo tipo yo ofrezco agua fresca, pura".* Agua, base de sustentación en la que todos sus similares cobran sentido, como el silencio con respecto al sonido, como la vida con respecto a todo lo que podemos hacer en ella. Sibelius. La potencia de su inspiración, la originalidad de sus conquistas, su consecuencia con los hilos conductores que la misma música

naturalmente va imprimiendo al desarrollo, la simplicidad con que va desplegando el ritmo y cómo este en un verdadero proceso dialéctico va transformándose en frases musicales, el asombro que logra crear en nosotros ante sus giros melódicos en los que jamás escuchamos lo que creemos va a acontecer, para nuestro deleite, demuestran que se trata de un músico a cabalidad, que no echa mano a artificios para desplegar su genio musical y en ese sentido es muy parecido al genio de Wagner. Es la música quien que habla en ellos, no ellos.

Personaje nacional importante, Sibelius jugó en Finlandia un papel similar al de Verdi en Italia y al de Wagner en Alemania.

*

Fotografía de Wagner por Pierre Petit. París 1861.

La Obra de Wagner

—Wagner, escritor prolífico en extremo, es autor de cientos de libros, poemas y artículos, así como una voluminosa correspondencia que abarca toda su vida. Sus obras literarias cubren una amplia temática…Existen varias ediciones de las obras literarias de Wagner, incluyendo la edición del centenario en alemán editada por Dieter Borchmeyer. Hay prevista una edición completa de la correspondencia del compositor que se estima ascenderá entre los 10.000 y 20.000 artículos…‖ Wikipedia, la enciclopedia libre. —Ricardo Wagner‖.

Trabajos Literarios Coleccionados de Ricardo Wagner:

La edición alemana, por E.W. Fritzsch, Leipsig 1871-1883, consta de 10 volúmenes (catalogados detalladamente en el Diccionario Grove sobre Música y Músicos).

- El volumen l contiene los artículos coleccionados con el título Un Músico Alemán en París, el primer Ensayo sobre la Obertura, y los Folletos de las Operas Prohibición de Amar, Rienzi, y El Buque Fantasma.
- El volumen ll registra desde Tannhäuser y Lohengrin hasta La Muerte de Sigfrido y la Ceremonia Fúnebre de la llegada de los restos de Weber a Alemania (Dresde) desde Londres.
- El volumen lll comienza con los Ensayos post-Dresde y contiene Arte y Revolución, La Obra de Arte del Porvenir, Arte y Clima, y la primera parte de Opera y Drama.
- El volumen lV termina Opera y Drama y añade el ensayo Una Comunicación a mis Amigos.
- El volumen V contiene El Judaísmo en la Música, un Estudio sobre las composiciones sinfónicas de Liszt y El Oro del Rhin.
- El volumen Vl contiene La Walkiria, Sigfrido y El Ocaso de los Dioses.
- El volumen Vll Tristán, Los Maestros Cantores y un informe del fracaso de Tannhäuser en París.
- El volumen Vlll abre con la lista de las publicaciones oficiales en Munich, Sobre el Estado y la Religión, Arte Alemán y Política Alemana y el artículo sobre Dirección Orquestal.
- El volumen lX contiene Una Capitulación, el Estudio Crítico sobre Beethoven, Actores y Cantores y los primeros artículos sobre Bayreuth.
- El volumen X completa la serie con los artículos escritos para las Bayreuther Blätter y los artículos que tratan de arte y religión y culminan con Parsifal.

La traducción y edición en inglés de W. Ashton Ellis que apareció con el título Richard Wagner´s Prose Works la conforman ocho volúmenes con los siguientes títulos:

Volumen l La Obra de Arte del Porvenir
Volumen ll Opera y Drama

Volumen lll El Teatro
Volumen lV Arte y Política
Volumen V Actores y Cantantes
Volumen Vl Religión y Arte
Volumen Vll En París y Dresde
Volumen Vlll Obras Póstumas

En lo musical, en 1933, para conmemorar el quincuagésimo aniversario de la muerte de Wagner, se hizo una exposición cronológica de sus manuscritos, preparada por el doctor Otto Strobel, en la Casa del Gobierno de Bayreuth (hubo también una exposición semejante, de escenografía wagneriana, en Munich. El profesor Borenius la describe en el Observer del 8 de Octubre de ese mismo año). Abarcaba desde sus primeras obras de estudiante, tales como la transcripción de la Novena Sinfonía de Beethoven y los ejercicios de contrapunto hechos con Weinlig, hasta la partitura de Parsifal.

Ya en nuestro siglo XXI, las obras musicales de Wagner, como sus libretos y esbozos en prosa y en verso están catalogadas en Wagner-Werke-Verzeichnis (WWV) y en cuanto a sus escritos, artículos para programas de mano y para periódicos (publicados, no publicados y de los conocidos a través de su correspondencia y actualmente en paradero desconocido), cartas abiertas, discursos, anuncios, dedicatorias, casi siempre en forma de poema, publicadas en vida de Ricardo Wagner, esbozos de libros o artículos no llevados a cabo, monografías, escritos autobiográficos, circulares y comunicados para los artistas y el patronato del festival de Bayreuth, en una recopilación del Sr. Francisco Javier Gordillo, el listado se ha confeccionado, básicamente a partir de la edición mas completa de escritos, la de Richard Sternfeld (SSD) en la versión digital, ―Werke, Schriften und Briefe‖, editada por Sven Friedrich. El listado de escritos, ordenados temáticamente, de Jürgen Kühnel (K), tomados de la edición en inglés, a cargo de John Deathridge, del Richard-Wagner-Handbuch de Ulrich Müller y Peter Wapnewski (Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1986) y una tercera fuente que ha sido el catálogo epistolar (WBU).

Con estos antecedentes y ante la extensa obra wagneriana, he confeccionado un listado significativo de ella:

Poesía**,** a la muerte de un camarada, 1825
Tragedia (desaparecida), 1825
Traducción de los tres primeros libros de La Odisea, de Homero. Dresde, 1826
Sonata en Re menor para piano, 1827
Leubald y Adelaïde. Gran Tragedia en cinco actos (desaparecida salvo algunos fragmentos), 1827
Cuarteto en Do mayor, 1828
Sonata en Re menor (no publicada), 1829

Sonata en Fa mayor, para piano, 1829
Cuarteto en Re mayor (no publicado), 1829
Pastoral (obra literaria, desaparecida), 1829
Aria (desaparecida), 1829
Die Hexenbüche aus dem Faust, proyecto de ópera, 1829
Sonata para piano en Fa sostenido menor (desaparecida), 1829
Obertura en Si bemol mayor, llamada Paukenschlag (retumbar de timbales).
Leipzig. Estrenada para Navidad en 1830 por Dorna, nunca fue publicada y el manuscrito, al parecer, se perdió para siempre.
Sonata, Cuarteto y Gran aria (desaparecida), 1829
Opera pastoril. Schäferoper, (fragmento, desaparecida), 1829
La Novia de Mesina, Die Braut von Messina,de Friedrich Schiller. Obertura (desaparecida), 1830
Obra orquestal en Mi menor, 1830
Aria para soprano y orquesta (desaparecida), 1830
Obertura Política (desaparecida), 1830
Obertura en Si bemol mayor (desaparecida), 1830
Canciones (lieder). Se conservan esbozos de cuatro canciones con texto sin identificar, 1828-1830
Obertura en Do mayor (6 suites), (desaparecida) Leipzig, 1830
Reducción para piano a dos manos de la Novena Sinfonía de Beethoven, que
Wagner cambió por un ejemplar de la Misa en Re, 1830
Siete composiciones para el Fausto de Goethe, 1831:
1- Lied der Soldaten (Canción de los Soldados), para coro masculino y piano.
2- Bauern unter der Linde (Campesinos bajo el Tilo), para soprano, tenor, coro y piano.
3- Branders Lied (Canción de Brander), para bajo, coro masculino y piano.
4- Lied des Mephistopheles (Canción de Mefistófeles), para bajo, coro masculino y piano.
5- Lied des Mephistopheles (Canción de Mefistófeles), para bajo y piano.
6- Gretchen am Spinnrade (Margarita en la Rueca), para soprano y piano.
7- Melodram (Melodrama), Voz hablada (Margarita) y piano.
Sonata para piano, a cuatro manos, en Si bemol mayor (desaparecida), 1831
Obertura en mi bemol mayor (desaparecida), 1831
Polonesa a dos manos en Re mayor, 1831
Polonesa a cuatro manos en Re mayor. Leipzig, 1831
Reducción para piano a dos manos de la Sinfonía Nº 103 de Joseph Haydn (desaparecida), 1831
Fantasía para piano, en Fa sostenido menor, 1831
Fugas (Fugen):
Fuga vocal a cuatro voces ―Tuyo es el Reino‖, 1831-32
Doble Fuga en Do mayor a cuatro voces, 1831-32
Sonata en ut mayor (inédita), 1831

Sonata para piano en Si bemol mayor. Dedicada a Christian Theodor Weinlig, 1831
Obertura de Concierto Nº 1 en Re menor, 1831
Obertura de Concierto, en Do mayor, 1831
Gran Sonata en La mayor, para piano, 1832
Obertura en Mi menor y música de escena para ―El Rey Enzio‖. König Enzio, tragedia histórica en cinco actos de E. Raupach. Leipzig, 1832
Entreacto Trágico Nº 1 en Re mayor, 1832
Obertura de Concierto en Do mayor. Leipzig, 1832
Sinfonía en Do mayor, 1832. Escrita en Leipzig y estrenada en Praga. Esta sinfonía la ofreció Wagner a Mendelssohn y este la extravió. Reapareció medio siglo mas tarde y fue ejecutada en Venecia en 1882.
Escena y Arieta, para soprano y orquesta (desaparecida) estrenada en Leipzig el 22 de Abril de 1832
Campanas del Atardecer. Abendglocken, lied, para voz y piano, dedicado a Theodor Apel, 1832
Texto poético para la ópera Las Bodas. Die Hochzeit, 1832
Partitura de la ópera Las Bodas. Die Hochzeit, 1833. Ópera en tres actos. Fragmento de ópera romántica, 36 páginas manuscritas, fechadas el 1º de Marzo de 1833. Contiene un coro y un septeto (alabado por Weinlig). Fue interrumpida por consejo de su hermana Rosalie.
Texto poético para la ópera Las Hadas. Die Feen, 1832
Partitura de la ópera Las Hadas. Die Feen, 1833. Ópera romántica basada en La Donna Serpente de Carlo Gozzi. Tiene tres actos, no fue publicada en vida de Wagner, aunque tocaron la obertura en Magdeburgo en 1834. El manuscrito se conservó y llegó a manos del rey de Baviera. Fue puesta en escena, en Munich, el 29 de Junio de 1888. Publicada por Breitkopf y Härtel.
Orquestación de una cavatina a partir de la reducción para piano de ―Il Pirata‖ de Vincenzo Bellini, 1833
Aria para ―El Vampiro‖, de Marschner, 1833 (Allegro para la ariela de Aubry), en Würzburg, en beneficio de su hermano Albert que cantaba ese papel.
Sinfonía en Mi mayor (fragmento). Toeplitz, 1834
Cantata de Año Nuevo.Neujahrs-Kantate, para orquesta, 1834. Magdeburg, festival alegórico en un acto de W. Schmale.
Texto poético de la ópera Prohibición de Amar. Das Liebesverbot, 1834
La Ópera Alemana, 1834
Pasticcio, 1834
La prohibición de Amar. Das Liebesverbot, o La Novia de Palermo, en tres actos, basada en Measure for Measure (Medida por Medida) de Shakespeare. Estrenada en Magdeburgo el 29 de Marzo de 1836. No fue repetida, aunque el Theatre de la Renaissance la aceptó tres años mas tarde. Lewald imprimió en ―Europa‖ una canción, la Carnevalslied. El manuscrito fue regalado al rey Luis ll de Baviera, con una dedicatoria apologética, y fue publicado por Breitkopf y Härtel, 1834
Obertura en Mi bemol mayor y música de Escena para ―Columbus‖ (Cristóbal

Colón), drama histórico en cinco actos de Théodore Apel. Magdeburgo, 1835
La Fosa Encantada. Der Bergeist, tomada de El Espíritu de la Montaña de Gleich. 1835
Bianca und Giuseppe, oder die Franzosen in Nizza, llamado a veces Die Hohe Brant (La Novia Ideal), gran ópera en cinco actos, según la novela del mismo nombre de Heinrich König en que se basa. El libreto fue bosquejado en 1836 y enviado a Scribe, que no le prestó atención. En Dresde fue puesto en verso y ofrecido al Kapellmeister Reissiger, que lo rechazó poco tiempo después (aparentemente por razones personales). Después, Wagner lo pasó a Josef Kittl, el sucesor de Dionys Weber en Praga, quien le puso música y lo estrenó en 1848. Es el único y notable ejemplo de libreto completo en que Wagner haya aceptado la colaboración de otro compositor.
La Prohibición de Amar. Consideraciones acerca de la primera representación de una ópera, 1836
Obertura Polonia, en Do mayor, 1836. La fecha de la Obertura Polonia es incierta, probablemente fue escrita en Leipzig en 1832. La partitura, ahora en Bayreuth, fue publicada en 1904 entre otras obras póstumas.
Obertura Rule Britania, en Re mayor, 1837, que Wagner envió a sir George Sumarte y que anduvo perdida un tiempo en el correo. La partitura, recobrada, está actualmente en Bayreuth y fue publicada por Breitkopf y Härtel.
Romanza en Sol mayor, sobre un texto de Holtei, 1837
Música Incidental para la Comedia de J. Springer ―La última conjura de los paganos en Prusia o La orden teutónica en Königsberg‖. Die letzte Heindenverschwörung in Preussen, oder der Deutsch Ritterorden in Königsberg. Partitura desaparecida, 1837
El Zar Nicolas.Nikolay, himno nacional, en Sol mayor, para solista y coros. Himno para el advenimiento del zar Nicolás, 1837
Texto poético de la opereta La Alegre familia de los Osos. Die Lustige Baerenfamilie, 1837
Texto poético de la ópera Rienzi, según la novela del mismo nombre de E. Bulwer-Lytton, 1837
La Familia Feliz de los Osos. Die Glückliche Baerehfamilie. Ópera cómica en dos actos según Las Mil y Una Noches. Solo se conserva un fragmento. Música desaparecida. 1838
Romanza para bajo (adición a Singspiel of Marie, Max und Michel de K. Blum), 1837
Oración-Canción para bajo y orquesta (Adición a la ópera La Familia Suiza – Die Schweitzerfamilie de J. Weigl), 1837
Modificaciones en la orquestación de ―Norma‖ de Bellini, 1837
Gran Aria, para bajo, en Fa mayor, con coro masculino y orquesta (adición a Norma de Bellini),1837 (o 1839)
El Abeto. Dar Tannenbaum, lied en Mi bemol menor, para voz y piano, sobre un poema de George Schering (1838)
Orquestación del dúo ―Los Marineros‖ de ―Las Veladas Musicales‖. Arreglo Soirées

Musicales – Les Mariniers de Rossini, para pequeña orquesta, 1838
Reorquestación de la cavatina Nº 18 de ―Roberto el Diablo‖ de Giacomo Meyerbeer, 1838
Reorquestación del coro de los cazadores de ―Euryanthe‖ de Carl María von Weber, 1939
Canto junto a la tumba de Julie von Holtei, 1839
Lieder sobre poesías francesas, 1839 :
Duerme hijo mío. Dors mon enfant. Canción para voz y piano en Fa mayor. Autor del texto, desconocido.
La Espera. L´Attente. Canción para voz y piano en Sol mayor. Texto de ―Les Orientales‖ de Victor Hugo.
Éxtasis. Extase. Fragmento. Canción para voz y piano en Re mayor. Texto de ―Les Orientales‖ de Victor Hugo.
La tumba le dice a la rosa. La tombe dit à la rose. Fragmento. Canción para voz y piano en Mi menor. Texto de ―Les voix intérieures‖ de Victor Hugo.
Linda. Mignonne. Canción para voz y piano en Mi mayor. Texto de Pierre de Ronsard.
Todo no es mas que imágenes fugitivas… (Suspiro).Tout n´est qu´images fugitives… (Soupir). Canción para voz y piano en Si bemol mayor. Texto de Jean Reboult.
Obertura Fausto.Eine Faust-Ouvertüre, en Re menor. 1839-40, escrita en París, estrenada en Dresde en 1844, reescrita y publicada en Zurich en 1855.
Los dos granaderos. Les deux grenadiers. Canción para barítono y piano en La menor. Texto de Heinrich Heine, traducido al francés por François Adolphe Loeve-Veimar, 1839-40
El adiós de María Estuardo. Adieux de Marie Stuart. Canción para soprano y piano en Mi bemol mayor. Texto de Pierre Jean de Béranger, 1840
Arreglo de ―La Favorita‖ de Donizetti, para piano, 1840
Arreglo de ―L´Elisir d´Amore‖ de Donizetti, para piano, 1840
Una Velada Feliz. Ein glücklicher Abend, novela literaria. Meudon, 1841
Rienzi, el último de los Tribunos. Rienzi der letzte der Tribunen, ópera trágica en cinco actos. Los dos primeros actos fueron escritos en Riga y Mittau, entre 1838 y 1839. Los otros tres fueron escritos en París en 1840. Se estrenó en Dresde, el 20 de Octubre de 1842.
Reducciones para piano y arreglos diversos de óperas y otros muchos trabajos menores, ejecutados principalmente durante su estancia en París de 1839 a 1842 (para no morir de hambre):
Suites para corneta de pistones. Popurrí de óperas (desaparecidos), 1840
Arreglos para ―la Favorita‖ de Gaetano Donizetti, 1840-41
*piezas separadas para piano
*para piano a dos manos
*para piano sin la parte vocal
*para cuarteto de cuerdas o trío con flauta
*para dos violines

*para piano a cuatro manos
Arreglo para piano a cuatro manos de la ―Gran Fantasía sobre La Romanesca famoso aire de danza del siglo XVI‖, de Henri Herz, 1841
Arreglos para ―El Guitarrero‖, ópera cómica en tres actos de Fromental Halévy, 1841
*para piano y flauta o violín
*para piano a cuatro manos
*para cuarteto de cuerdas o trío y flauta
*para dos violines
Arreglos para ―La Reina de Chipre‖ de Fromental Halévy, 1841-42
*piezas separadas para piano
*para dos violines
*para piano a dos manos
*para piano sin la parte vocal
*para cuarteto
Arreglo para flauta y trío de cuerdas de ―Zanetta o jugar con fuego‖, ópera cómica en tres actos de Daniel-Esprit-Francois Auber, 1842
―Descendiendo la Courtille‖, añadido a ―La bajada de la Courtille‖ Vaudeville-Ballet- Pantomima de Th. Marion Dumersan, para coro y orquesta, en Si bemol mayor, 1841
Peregrinaje al encuentro de Beethoven, 1840
Sobre la Obertura, 1840
El Cazador Furtivo. Der Freischütz, (al público de París)
El Cazador Furtivo. Der Freischütz (reseña para Alemania)
Sobre el Estado de las Música en Alemania, 1840
Una Tarde Feliz, 1840
El Artista y la Publicidad, 1840
Un Músico Alemán en París, 1840
―Virtuoso‖ y Artista, 1840
El ―Stabat Mater‖ de Rossini, 1840
Ein Lied obne Worte, para piano, 1840
Texto poético de El Buque Fantasma, 1840
Un Fin en París, 1840
Canción sin Palabras, pieza para piano en Mi mayor, llamada ―Hojas de Álbum‖ para piano, dedicadas a Ernst-Benedikt Kietz. París, 1840
El Holandes Errante (El Buque Fantasma). Der Fiegende Holländer, bosquejada como ópera en un acto en 1840. Aumentada a tres actos en Meudon y París, en 1841. Estrenada en Dresde, el 2 de Enero de 1843. Publicada en Dresde, en 1844. Impresa por Meser en 1861.
Esbozo para el texto poético de ―La Sarracena‖. Die Sarazenin (Manfredo), ópera en cinco actos, esbozo en 1841. Incompleta. Fue descartada después de Rienzi en favor de Thannhäuser.
Esbozo en prosa de la ópera Las Minas de Falún. Die Bergwerke von Falun, ópera en

tres actos según el cuento del mismo título de E. T. A. Hoffmann. 1842
Boceto autobiográfico, 1842
Texto poético de Tannhäuser, 1843
La Fiesta de amor de los Apóstoles. Das Liebesmahl der Apostel, escena bíblica para coro masculino y gran orquesta, 1843. El estreno, realizado en la Frauenkirche, el 6 de Julio de 1843 fue representado por cerca de un centenar de músicos y un coro de casi 1.200 cantantes.
Tannhäuser, o el torneo poético de la Wartburg, ópera romántica en tres actos. Primeros bosquejos en 1842. Terminada el 13 de Abril de 1845 y estrenada el 19 de Octubre del mismo año. Publicada en 1845.
Cantata Conmemorativa. Gelegenheits Kantate (Cantata de Circunstancia), 1843
Cantata Weihegruss para la inauguración del monumento del rey Federico Augusto de Sajonia. Gruss seiner Treuen au Friedrich August den Geliebten, para coro masculino y orquesta, 1843
Con respecto a la Orquesta Real, 1844
Homenaje al Rey. Gruss an der Koenig. Composición. Dresde, 1844
Ante la Tumba de Weber. An Weber Grabe, para coro masculino en Re bemol mayor. Texto de Ricardo Wagner, 1844
Música Fúnebre. Trauermusik, para el traslado de los restos mortales de Carl María von Weber a Dresde desde Londres, 1844
Suplemento orquestal para ―La Vestal‖ de Spontini (desaparecido), 1844
Texto poético de Lohengrin, 1845
Sinfonías, esbozos, 1846
Informe sobre la ejecución de la Novena Sinfonía de Beethoven, 1846
Refundición y arreglo de la ―Iphigénie en Aulide‖ (revisada y aumentada) de Gluk, 1846
Jesús de Nazareth. Jesus von Nazareth, esbozo en prosa y apunte musical en cinco actos. El borrador fue escrito a intervalos entre 1843 y principios de 1849. Fue publicado en 1877.
Federico Barbarroja. Friedrich der Rotbart, drama en cinco actos, proyectado en 1846, empezado durante la composición de Lohengrin y abandonado.
Lohengrin, ópera romántica en tres actos. El poema fue escrito en Dresde en 1845. La música empezada en Septiembre de 1846. La introducción fue escrita en 1847. La partitura quedó terminada entre 1847 y 1848. Primera representación en Weimar, bajo la dirección de Liszt, en 1850. Publicada en 1866 por Breitkopf y Härtel.
Arreglo del ―Stabat Mater‖ de Palestrina, con marcas de expresión, 1848, cuya versión permaneció casi treinta años en forma de manuscrito y no fue publicada hasta el año 1877.
Aquiles. Achilleus, en tres actos. Esbozo en prosa, desaparecido, 1848
Los Wibelungos, 1848
Los Nibelungos, Historia Universal de la Leyenda, 1848
Proyecto de Organización de un Teatro Nacional Alemán en el Reino de Sajonia, 1848

Inauguración de la Capilla Musical del Rey. Die Königliche Kapelle betreffend, libreto de una ofrenda. Dresde, 1846
Wieland el Herrero. Wieland der Schmied, opera heroica en tres actos. Esbozo en prosa, 1849
Arte y Revolución. Die Kunst und die Revolution, Ensayo, 1849
La Obra de Arte del Porvenir. Das Kuntswerk der Zukunft, Ensayo, 1849
El Artista del Porvenir, 1849
Texto poético de El Joven Sigfrido, 1851
Texto poético de La Walkyria, 1852
Texto poético de El Oro del Rhin, 1852
El Anillo de los Nibelungos. Der Ring des Nibelungen:
Trabajos preparatorios: Die Wibelungen y Der Nibelungenmythus als Entwurg zu einem Drama, 1848. Libreto 1848- 53
1- El Oro del Rhin. Das Rheingold. Fue terminado en Zurich entre1851 y 1852. La música la empezó en Spezia 1853 y la terminó en Zurich en 1854. El estreno tuvo lugar en Munich, en 1869. La partitura para piano ya había sido publicada en 1861. La partitura completa no apareció hasta 1873.
2- La Walkyria. Die Walküre, en tres actos. La partitura fue empezada en Junio de 1854 y terminada en Zurich en 1856. Estreno en Munich el 25 de Junio de 1870. Partitura para piano publicada en 1865. Partitura completa en 1873.
3- Sigfrido. Siegfried, en tres actos. Wagner empezó la música en Zurich el año 1857 y llegó hasta la parte de los ―murmullos de la forestal en el acto ll. Luego abandonó la obra desesperando de poder representarla adecuadamente; luego la reanudó en 1865. La partitura fue terminada el 5 de Febrero de 1871. Fue presentada por primera vez bajo la dirección de Richter en Bayreuth el 16 de Agosto de 1876.
4- El Crepúsculo de los Dioses. Götterdämmerung. El primer bosquejo fue escrito (bajo el título La Muerte de Sigfrido, Siegfried´s Tod) en 1848 y luego diferido hasta la terminación de la Tetralogía. La música fue comenzada en Lucerna el año 1870. El bosquejo de la partitura completa fue terminado en Bayreuth, el 22 de Junio de 1876. La obra completa se acabó en 1874. Fue presentada en Agosto de 1876, en Bayreuth, bajo la dirección de Richter.
Arte y Clima. Kunst und Klima, Ensayo, 1850
El Judaísmo en la Música. Das Juden tum in der Musik, Ensayo, 1850
Arreglo de Don Giovanni (Don Juan) de Mozart, revisado y aumentado, en versión que fue representada en Zurich en 1850
Ópera y Drama. Oper und Drama (su obra teórica capital, libro de cabecera de Richard Strauss), 1851
Sobre la Fundación Goethe. Ueber die Goethestiftung, 1851
Un Teatro en Zurich, 1851
Una Comunicación a mis Amigos. Eine Mitteilung au meine Freunde, Ensayo autobiográfico, 1851
Recuerdos sobre Spontini, 1851
Programa explicativo de la ―Sinfonía Heroical de Beethoven, 1852

Sobre la representación de Tannhäuser, comunicación a los directores y los actores, 1852
Sobre la representación de El Buque Fantasma, 1852
Programa explicativo de la Obertura Coriolano de Beethoven, 1852
Sobre la Crítica Musical, 1852
Polca para piano en Sol mayor, enviada a Matilde Wesendonck, Zurich,1853
Sonata para Album en Mi bemol mayor, para Matilde Wesendonck, 1853
Explicaciones en forma de programa: Obertura de El Buque Fantasma, 1853
Explicaciones en forma de programa: Obertura de Tannhäuser, 1853
Explicaciones en forma de programa: Obertura de Lohengrin, 1853
Amores zuriqueses: Vals, polca y otras piezas para piano en Mi bemol mayor. Enviado a Marie Lukemeyer, hermana de Matilde Wesendonck. Zurich, 1854
La Amada de Zurich, composición circunstancial, 1854
La Obertura de Iphigénie en Aulide de Gluk, Ensayo, 1854
Final para concierto de la Obertura Iphigénie en Aulide de Gluk, 1854
Obertura Fausto, segunda versión, 1855
Los Vencedores. Die Sieger. Drama Budista. Ensayo en prosa, 1856
Los Poemas Sinfónicos de Franz Liszt, Ensayo, 1857
Poema de Tristán e Isolda, 1857
Cinco poemas, para voz femenina y orquesta, con textos de Mathilde Wesendonck.
Fünf Gedichte von Mathilde Wesendonck:
1-El Ángel, Der Engel, 1857
2-Detente, Stehe Still, 1858
3-En el invernadero, Im Treibhaus, 1858
4-Tristezas, Schmerzen, 1857
5-Sueños, Träume, 1857
(Dos de estas composiciones son notables por estar basadas en estudios para el Tristán)
Tristán e Isolda. Tristan und Isolde. Primera idea en 1854, libreto en 1857, composición 1857-59. En tres actos. El poema fue escrito en Zurich en 1857, el primer acto quedó terminado en el otoño del mismo año. El acto ll fue terminado en Venecia, en Marzo de 1859. El acto lll en el otoño del mismo año, en Lucerna. La versión para piano y la partitura completa fueron publicadas en 1860. El estreno, bajo la dirección de Büllow, tuvo lugar en Munich, el 10 de Junio de 1865.
Sueños. Träume, versión para violín solista y orquesta en La bemol mayor, 1857
Está determinado en el plan de Dios. Canción para voz y piano en La menor. Texto del barón Ernst von Feuchtersleben, 1858
Tema, en La bemol mayor. Hoja de Álbum para Cósima Liszt, 1858
Reducción para piano del Preludio de Tristán e Isolda, dedicado a Matilde Wesendonck. París, 1859
Nuevo final de la Obertura de El Buque Fantasma, 1860
Adiós a L.Spohr y al director de coros W. Fischer, 1860
La Música del Porvenir. Zukunftsmusik, Ensayo, 1860

Carta a Hector Berlioz. Ein Brief an Héctor Berlioz, 1860
Texto poético de Los Maestros Cantores, 1861
Hoja de Álbum. Albumblatt, en La bemol mayor, 1861
Vuelo hacia los Cisnes Negros. Ankunft bei den schwarzen Schwänen.Hoja de Álbum. Albumblatt, para piano en La bemol mayor para la condesa Anna von Pourtalés, 1861
Hoja de Álbum. Albumblatt, en Do mayor, para la princesa Metternich, 1861
Despertad. Wacht Auf. Coro vocal. París, 1862
La Reforma del Teatro: La Ópera Real de Viena, Ensayo, 1863
Dedicatoria de la segunda edición de Opera y Drama, 1863
Epílogo explicativo sobre El Anillo de los Nibelungos, 1863
Estado y Religión. Ueber Staat und Religion. Starnbergsee, cerca de Munich, 1864
Marcha de la Fidelidad. Huldigungsmarsch, en mi bemol mayor, para fanfarria militar, revisada y publicada en una versión para gran orquesta de vientos de 75 instrumentos, dedicada al rey Luis ll de Baviera, 1864
¿Qué es Alemán? Was ist Deutsch?, 1865
A mi real amigo (obra poética), 1865
Arte Alemán y Política Alemana. Deutsche Kunst und Deutsche Politik.
Munich.Ensayo, 1865.
Informe para Crear en Munich una Escuela Alemana de Música (a su Majestad el Rey Luis ll de Baviera), 1865
Wagner comienza su autobiografía Mein Leben, Mi Vida, 1865
Mis Recuerdos de Luis schnorr de Carolsfeld, 1868
Un Homenaje a Rossini. Eine Erinnerung an Rossini. Tribschen. Ensayo, 1868
Romeo y Julieta. Esbozo para una obra sinfónica, 1868
Las Bodas de Lutero. Pieza de Teatro. Boceto en prosa, 1868
Comedia, Ópera Cómica en un acto. Lustpiel in ein Akt. Esbozo en prosa. Triebschen, 1868
Los Maestros Cantores de Nurenberg. Die Meistersinger von Nürenberg, esbozo 1845; libreto 1861-62; Composición 1862-67, en tres actos. Obra bosquejada como ―pendant‖ cómico de Tannhäuser en 1845. El poema fue empezado en París en 1861, y publicado como obra independiente en 1862. La partitura fue comenzada en 1862 y terminada, después de muchas interrupciones, el 24 de Octubre de 1867. Bülow dirigió la obra en su primera representación, que tuvo lugar en Munich el 21 de Junio de 1868. El mismo año se publicó la partitura completa.
Aclaraciones sobre ―El Judaísmo en la Música‖. Aufklärungen überdas Judentum in der Musik Ensayo (A Marie Muchanoff, condesa Nesselrode), 1869
El Arte del Director de Orquesta. Ueber das Dirigiren. Tribschen. Ensayo, 1869
El Oro del Rhin, poema corto, 1869
La Muerte de Sigfrido, obra poética, 1869
Para el 25 de Agosto de 1870, obra poética.
Una Capitulación, comedia a la manera antigua, en un acto. Eine Kapitulation, lustspiel in antiker manier. 1970

Beethoven. Ensayo, 1870
Idilio de Sigfrido. Siegfried Idyll, en Mi mayor, para Pequeña Orquesta (seis violines primeros, seis segundos, cuatro violas, tres violoncelos, dos contrabajos, flauta, oboe, dos clarinetes, trompeta, dos trompas y fagot). La más íntima de todas sus obras, escrita a manera de presente para Cósima Wagner en el nacimiento de su hijo Sigfrido. Tribschen, 1870
Marcha Imperial. Kaisermarch, en Si bemol mayor, dedicada a Guillermo l, para coro y gran orquesta, en ocasión de la guerra franco-prusiana, 1871
Al ejército Alemán ante París, obra poética, 1871
Pequeños Coros a Capella. Karft-Liedehen. Triebschen, 1871
Canción Humorística. Kraft-Leidchen, sin acompañamiento, en agradecimiento a Herr Kraft, administrador de un hotel en Leipzig, 1871
Sobre la Finalidad de la Ópera. Ueber die Bestimmung der Oper. Ensayo, 1871
Recuerdo de Auber, 1871
Wagner termina la publicación de las introducciones a sus obras literarias y sus libretos. Lucerna, 1871
La Representación de El Anillo da los Nibelungos. Ensayo, 1871
Hay Demasiadas Palabras. Canción para voz sola en Fa mayor. Hoja de Álbum para Louis Kraft, 1871
Carta sobre la Cultura Alemana, a Federico Nietzsche. Brief an Fr. Nietzsche, 1872
Discurso para la colocación de la Primera Piedra del Teatro de los Festivales. Bayreuth, 1872
Actores y Cantantes. Ueber Schauspieler und Sänger. Ensayo. Bayreuth, 1872
Carta Acerca de la Profesión Teatral. Brief über das Schauspielwesen, 1872
Sobre el Inconveniente del Término ―Drama Musical‖. Ueber die Benennung Musikdrama, 1872
Para la Interpretación de la 9ª Sinfonía de Beethoven. Zum Vortrag der Neunten Symphonie Beethovens. Ensayo, 1873
Informe Final sobre El Anillo de los Nibelungos, 1873
El Festspielhaus Escénico de Bayreuth, 1873
Ojeada sobre la Economía Operática Alemana Actual, 1873
Catecismo para los Niños. Kinderkatechismus. Para cuatro voces de niños y piano (para el aniversario de Cósima Wagner), 1873
Catecismo para los Niños. Versión para voces de niños y orquesta. Bayreuth, 1874
Sobre una Creación de la ―Jessonda‖ de Spohr, 1874
Introducción a una Lectura Pública de El Crepúsculo de los Dioses, 1874
Hoja de Álbum. Albumblatt, para piano, en Mi bemol mayor, para Betty Schott, 1875
Reducción para piano del vals ―Vino, Mujeres y Canciones‖ de J. Strauss. Usada para dirigir este vals. No es un arreglo, 1875
Tierna Melodía para las Mujeres-Flores. Kosemelodie der Blumenmädchen, para la terminación de una obra divertida: Ofrenda a América. Libreto.Bayreuth, 1876
Gran Marcha Solemne. Grosser Festmarch, en Sol mayor, a gran orquesta, para el

centenario de la Declaración de Independencia de los Estados Unidos, Filadelfia, 1876
Bienvenido a Wahnfried, Tú Santo Cristo. Canción a una voz, para voces de niños en Do mayor, 1877
Texto Poético de Parsifal, 1877
Proyecto Relativo a la Escuela Dramática de Bayreuth, 1877
Consideraciones sobre el Arte Moderno. Modern. Ensayo. Bayreuth, 1878
¿Qué es lo Alemán?, 1878
Mirada Retrospectiva sobre los Festspiele del año 1876. Ein RÜckblick auf die Bühnenfestspiele des jahres 1876. Ensayo. Bayreuth, 1878
El Público en el Tiempo y el Espacio. Das Publikum in Zeit in Raum. Ensayo, 1878
Público y Popularidad. Publikum und Popularität. Ensayo, 1878
¿Queremos Esperar? Wollen wir Hoffen? Ensayo. Bayreuth, 1879
Con Respecto a la Vivisección. Carta abierta a Ernesto de Weber. Offenes Schreiben an Herrn Ernst von Weber, 1879
Sobre la Poesía y la Composición. Ueber das Dichten und Komponieren. Ensayo, 1879
Sobre la Aplicación de la Música al Drama. Ueber die Anwendung der Musik aus das Drama, 1879
La Obra y la Misión de mi Vida, 1879
Sobre la Composición de la Música y el Texto Poético de una Ópera. Ueber das Operndichten und Komponieren im besonderen. Ensayo. Bayreuth, 1879
Niños, rápido, rápido. Canción para tres voces de niños en Sol mayor, 1880
Canción Humorística. Fischerlied, sin acompañamiento dedicada a Peppino, cantor napolitano (no publicada), 1880
Religión y Arte. Religión und Kunst, Ravello, 1880
¿Para Qué Sirve el Conocimiento? Was Nützt diese Erkenntnis? Venecia, 1880
A los patrocinadores de los Festivales de Baureuth. Zur Mitteilung an die geeherten Patrone der Bühnenfestspiele in Bayreuth. Ensayo. Bayreuth, 1880
Conócete a ti mismo. Erkenne dich Selbst. Ensayo. Bayreuth, 1881
Epopeya y Cristianismo. Heldentum und Christentum. Ensayo. Bayreuth, 1881
Una Opinión sobre la Situación Actual del Mundo. Ein Urteil über die Jetzige Weltlage. Estudio. Bayreuth, 1881
Lo Masculino y lo Femenino en la Cultura y el Arte. Ueber das Männliche und Weibliche in Kultur und Kunst. Ensayo, 1882
Informe Sobre la Reposición de una Obra de Juventud (Sinfonía en Do menor), 1882
La Puesta en Escena de los Espectáculos de Bayreuth. Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth. Escrito. Venecia, 1882
El Arte de la Ópera frente a los Jóvenes. Bericht über die Wiederaufführung eines Jugendwerkes. Ensayo. Venecia, 1882
Parsifal. Drama Sagrado. Parsifal, Ein Bülmenweih-festspiel, en tres actos. Primer esbozo en 1857, libreto 1865-77, composición 1877-82. Los primeros bosquejos del

Encantamiento de Viernes Santo (Charfreitagszauber), fueron escritos en Zurich en 1857, el poema lo fue en Bayreuth en 1876-77. La música fue compuesta entre 1877 y 1879 e instrumentada en Palermo en 1882. Fue presentada por primera vez bajo la dirección de Levi el 26 de Julio de 1882. La partitura completa fue publicada un par de años mas tarde.
La Obra Sagrada de Bayreuth. Ensayo, 1882
Mi Vida. Mein Leben. Extensa autobiografía que comprende hasta el año 1861
Proyectos para Oberturas y Sinfonías. Temas y Melodías, de 1874 a 1883. Incluye la ―Melodie der Porazzi‖, en Mi bemol mayor y un Tema a ―Tempo di Porazzi‖ en Do mayor correspondiente a una Hoja de Álbum, con dedicatoria, para la condesa d´Almerita-Tasca fechada en 1882.
Sobre lo Femenino en el Hombre. Ueber das Weibliche im Menschlichen. Ensayo. Inacabado. Escribiendo esta obra lo encontró la muerte en 1883.

*

La labor epistolar de Ricardo Wagner es gigantesca, registrada en varios tomos. Fundamentales para una comprensión cabal de su figura y su obra se trata de documentos que certifican el tránsito espiritual por una vida que mas parece un maravilloso cuento romántico que el paso por sus vicisitudes. Como nos informa Jordi Mota y María Infiesta en su estudio titulado ―Correspondencia de Wagner en España‖: ―La admirable Sra. Gertrud Strobel, esposa del que fuera director del Centro de Estudios Wagnerianos creado en 1939, empezó a editar la correspondencia de Wagner de manera cronológica. Cuando falleció sólo había editado 4 volúmenes, que abarcaban desde la primera carta conocida, escrita el 6 de octubre de 1830 hasta el año 1852, es decir, cuando realmente empezó el importante volumen de correspondencia. En estos 4 volúmenes se incluían 893 cartas. Posteriormente Hans Joachim Bauer y Johannes Forner han continuado la edición de estos volúmenes de correspondencia. Por razones que desconocemos el quinto volumen no ha aparecido -tal vez era en el que estaba trabajando la Sra. Strobel al morir y ello ha supuesto algún problema -, pero, en el sexto, que abarca de enero de 1854 a febrero de 1855, es decir prácticamente un año, se recogen 250 cartas, y en el séptimo que comprende marzo de 1855 al mismo mes de 1856, encontramos 182 cartas más. Y aunque en ocasiones se trata de cartas cortas, una gran parte son extensas disertaciones sobre temas políticos, artísticos o culturales. A principios de siglo se editaron con el título genérico de ―Bayreuther Briefe‖, aquellas cartas relacionadas con el gigantesco proyecto de los Festivales de Bayreuth. Principalmente se reseñan cartas a cantantes o personal técnico, músicos, director de orquesta etc., aunque también a otras personas. Estos dos volúmenes que suman algo más de 700 páginas, comprenden 593 cartas escritas entre 1871 y 1883. Las editadas con el título ―Richard Wagner a amigos y contemporáneos‖, cuyo volumen tiene 616 páginas, incluyen 336 cartas de las cuales únicamente 75 se hallan incluidas en los 7 tomos mencionados de

Ricardo Wagner en Triebschen, en 1868. Fotografía por C.F. Deckier.

correspondencia completa. Podemos añadir a esta relación la correspondencia con Liszt y con Luis II que comprende 2 gruesos volúmenes, o la de Wagner con Minna, su esposa, que se extiende a lo largo de un volumen de 512 páginas, o la correspondencia con Hans Richter (168 páginas), con Judith Gautier (196), Hans von Bülow (278), correspondencia con su asistenta (122), con Julie Ritter (154), con Röckel (84), con Apel (95), con Praeger (180), con Mathilde Maier (280), con Mathilde y Otto Wesendonk (462), con sus editores (unas 450 páginas), con su familia (302) etc. …Naturalmente, en general da una idea bastante aproximada de la enorme e inexplicable actividad de Wagner en su correspondencia. A todo ello hay que añadir la no menos prolífica actividad de Cósima Wagner y otros miembros de su familia, correspondencia de gran interés, especialmente la de Cósima. De la esposa de Wagner se editaron varios tomos de correspondencia, igualmente extensos. Su correspondencia con Houston Stewart Chamberlain tiene más de 700 páginas y la que sostuvo con el Príncipe Ernst zu Hohenlohe Langenburg unas 400. Sabemos que se editaron más libros de correspondencia como la sostenida con Ludwig Schemann, pero no tenemos este ejemplar en nuestra biblioteca. Recientemente se ha editado una selección -algo tendenciosa- de la correspondencia de Cósima con el título ―Mi Vida en Bayreuth‖ de 900 páginas. Además de todo este ingente volumen de correspondencia publicada, hay que mencionar la que no se ha editado, y la que se ha perdido, como, por ejemplo, la correspondencia de Wagner con Gobineau.

Toda esta introducción es necesaria para concienciar al lector de la importancia de la correspondencia de Wagner. Naturalmente la mayor parte de correspondencia se hallaba dirigida a personas alemanas, aunque hay también una gran cantidad enviada a Suiza y Francia y también, aunque menos, a otros países. En 1935, Julien Tiersot recopiló la correspondencia francesa de Wagner y la publicó agrupada en un libro titulado ―Lettres françaises de Richard Wagner‖. En este libro encontramos cartas de Wagner a Berlioz, Gustave Doré, Champfleury, y Vllliers de l'lsle Adam entre otros. En Inglaterra la publicación wagneriana actual ―Wagner‖ publicó una serie de artículos con el título genérico de ―Wagner autographs in London‖ cuya sistematización del trabajo no podemos conocer con exactitud pues no poseemos todos los números, pero creemos que se limitaba a reproducir y comentar las cartas de Wagner que se hallan en Londres. Nosotros nos hemos planteado la búsqueda de originales de Wagner en España…‖

Colecciones Generales de la Correspondencia de Wagner:

-Richard Wagner´s Briefe (Cartas de Ricardo Wagner). Seleccionadas y editadas por Wilhelm Altmann. 2 volúmenes (Leipzig, 1933). ; 1.470 cartas están impresas en la segunda edición del libro de Kastner: Briefe Richard Wagner´s an seinen Zeitgenossen (1897).
-Richard Wagner Briefe nach Zeitfolge und Inhalt. W. Altmann (Leipzig, 1905).
-Richard Wagner Gesammelte Briefe. Editadas por Julius Kapp y Emmerich Kastner (Leipzig, 1914). Incompleta.

Colecciones Parciales:

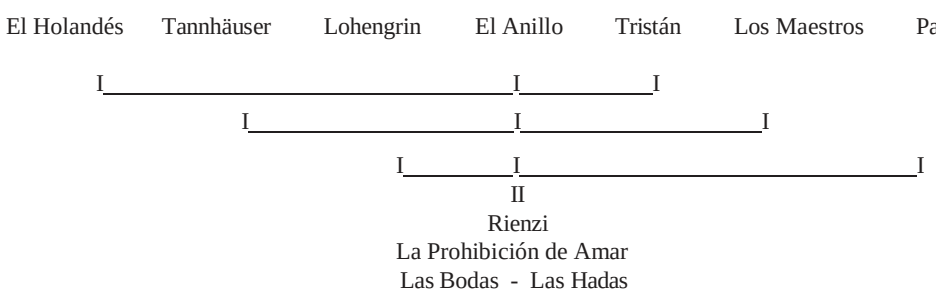
-Cartas de Ricardo Wagner a Theodor Apel. Editada por Theodor Apel, hijo (Leipzig, 1910)
-Cartas de Bayreuth, de Ricardo Wagner (1871-83). Editada por C. F. Glasenapp (Berlín y Leipzig, 1907). Traducidas al inglés por V. Kerr. Londres, 1913.
-Cartas de Ricardo Wagner a Hans von Bülow (Jena, 1916).
-Cartas de Ricardo Wagner a miembros de su familia (1832-74). Editada por C. F. Glasenapp (Berlín, 1907). Traducidas al inglés por W. Ashton Ellis (Londres, 1911).
-Cartas de Ricardo Wagner au Freunde und Zeitgenossen. Editada por Erich Kloss. (Berlín, 2ª Edición, 1909).
-Cartas de Ricardo Wagner a Emil Heckel. Editada por K. Heckel (Berlín, 1899). Traducción al inglés por W Ashton Ellis. (Londres, 1899).
-Cartas de Ricardo Wagner a Robert von Hornstein. Editada por el Dr. Ferdinand Freiherr von Hornstein. (Munich, 1911).
-Ricardo Wagner a Künstler. Editada por Erich Kloss. (Berlín, 1908).
-Correspondencia de Wagner y Liszt. Editada por Erich Kloss, 2 volúmenes. (Leipzig, 1919). Traducidas al inglés por F. Hueffer, 2 volúmenes (Londres, 1897).
-Ricardo Wagner a Mathilde Maier (1862-78).Editada por el Dr. Hans Scholz, 2 volúmenes (Leipzig, 1930).
-Correspondencia de Wagner y Nietzsche. Editada por Elizabeth Foster-Nietzsche. Traducida al inglés por C. V. Kerr (Londres, 1922).
-Cartas de Ricardo Wagner ―au eine Putzmacherin‖. Publicada por O. Spitzer (Viena, 1906).
-Cartas de Ricardo Wagner a August Röckel, (Leipzig, 1894). Traducida al inglés por Eleanor C. Sellar, Bristol (1897).
-Cartas de Ricardo Wagner a Julie Ritter. Editada por S. von Hausegger (Munich, 1920).
-Cartas de Ricardo Wagner a Theodor Uhlig, Wilhelm Fischer y Ferdinand Heine(Leipzig, 1888). Traducidas al inglés por J. S. Shedlock (Londres, 1890).
-Richard Wagner Briefwechsel mit seinem Verlegern. Editada por W. Altmann. (Leipzig, 1912).
-Ricardo Wagner a Minna Wagner.2 volúmenes, N. von Wolzogen (Berlín y Leipzig, 1908). Traducida al inglés por W. Ashton Ellis, (Londres, 1909).
-Ricardo Wagner a Mathilde Wesendonck. Editada por W. Golther (Berlín, 1904). Traducida al inglés por W. Ashton Ellis (Londres, 1905).
-Cartas de Ricardo Wagner a Otto Wesendonck y otros. (Berlín, 1905). Traducidas por W. Ashton Ellis (Londres, 1905).
-Cartas de Ricardo Wagner a Eliza Wille. W. Gotther (Berlín, 1894) (1908).
-Cartas de Ricardo Wagner a Artistas. Editada por Erich Kloss (Berlín, 1908).
-Cartas a Hans Richter. Editada por Ludwig Karpath (Berlín y Viena, 1925).
-Cartas a Albert Niemann. Editada por Wilhelm Altmann (Berlín, 1924).

-Cartas a Pusinelli, y además en Richard Wagner und seine erste Elizabeth, editado por Kapp y Jachmann (Berlín, 1927), se encontrarán muchas cartas no publicadas antes.

*

Podemos constatar que la producción wagneriana es amplia y polifacética, pero de toda ella lo más significativo y con un grandioso reconocimiento mundial son sus geniales obras dramáticas: tres producciones de juventud, que de todas formas contienen los gérmenes de sus obras posteriores: **Las Hadas** precursora literaria y musical de La Valkiria; **La Prohibición de Amar**, reflejo de **Las Bodas**, a su vez reflejo de su anterior Leudad y Adelaida, que Wagner destruyó ante la crítica de su hermana Rosalía y que vaticina el posterior Tannhäuser en letra y en música, y **Rienzi**, primer germen de El Anillo de los Nibelungos; y sus siete magníficos dramas musicales con carácter de patrimonio artístico de la humanidad**: El Holandés Errante, Tannhäuser, Lohengrin, El Anillo de los Nibelungos, Tristán e Isolda, Los Maestros Cantores de Nurenberg y Parsifal.**

Las tres primeras de estas siete obras maestras, **El Holandés, Tannhäuser y Lohengrin,** giran en el tiempo, teniendo como eje inamovible **El Anillo** y son recapituladas temáticamente en las tres últimas, **Tristán, Los Maestros y Parsifal**.



A propósito de una obra que Wagner no llegó a hacer representar, pero que igual se constituye en una de las primeras manifestaciones dramática wagneriana*:*
—En cuanto a mi trabajo de poeta, nos cuenta el mismo Wagner en su autobiografía —Mi Vida‖, tratábase del plan de un tema trágico de ópera que pude concluir en Praga, con el título de **Las Bodas**…

…Bajo la influencia del estilo de Hoffmann, que ha tratado temas semejantes en sus Cuentos, tracé las grandes líneas de un extenso relato en el cual intervenía el misticismo musical que entonces me era tan querido…construí la siguiente acción dramática:

—Dos grandes familias de la Edad Media viven desde hace mucho tiempo en radical enemistad; pero terminan, sin embargo, consagrándose un voto de paz, y en ocasión del matrimonio de su hija con uno de sus fieles partidarios, el venerable jefe de una de las familias invita al hijo de su antiguo enemigo a la boda, dando

así a la solemnidad el carácter de una reconciliación. Llegan, pues, los invitados, pero llenos de desconfianza y temiendo una traición. El joven jefe experimenta una pasión violenta por la novia de su nuevo amigo. Su mirada siniestra conmueve a la joven. Acompañada por un brillante cortejo, conducen a ésta a la cámara nupcial. La prometida espera al amado. Repentinamente, en la alta ventana de la torre que habita percibe la misma mirada de insensata pasión. Tiene la intuición súbita de que va en ello su vida. Ya el intruso se acerca y la abraza con un violento ardor. Pero ella logra rechazarlo y precipitarlo al vacío, por encima del alféizar. En el foso del castillo se descubre el cadáver destrozado. Suponiendo una traición, los hermanos de armas del muerto se agrupan muy pronto y reclaman venganza. Un formidable tumulto llena el patio del castillo. Las fiestas nupciales, interrumpidas trágicamente, van a transformarse en una noche de sangre. Pero, con sus condenaciones, el anciano jefe de la familia logra desviar la desgracia. Envía mensajeros para prevenir a los parientes de la víctima. Propone, como expiación del inexplicable suceso tributar al muerto homenajes fúnebres de esplendor inusitado, a los cuales concurrirán todos los miembros de la familia sospechosa. Quizá en el curso de la ceremonia un juicio de Dios revele al culpable. Ya durante los preparativos funerarios, la joven desposada acusa signos de locura. Huye de su esposo, se rehúsa a recibirlo y se encierra, inaccesible, en su torre. Por fin, aparece en la ceremonia, celebrada de noche con magnificencia. Pálida y silenciosa, seguida por sus doncellas, asiste a la misa, cuya lúgubre gravedad se altera con la irrupción de grupos enemigos. Los parientes del muerto, para vengar la presunta traición, asaltan el castillo, penetran en la capilla y reclaman al asesino. El burgrave, conmovido, señala a su hija que acaba de caer muerta junto al féretro, apartando sus ojos de los del prometido.‖

Compuse, por decirlo así, en negro, la pieza tenebrosa, y en los tonos más lúgubres, pudiéndose oír los ecos ennoblecidos de Leubald y Adelaida. Desdeñé la introducción de todo rayo luminoso y en particular de todo artificios superfluos de la ópera…

…Pero sobre todo tenía interés en obtener la aprobación de mi hermana Rosalía; ella sin embargo, no halló de su gusto mi poema…Mi decisión fue pronta: tomé tranquilamente el manuscrito y lo destruí hasta el último trozo. Más que por el amor propio herido, quería, con mi determinación, probar a mi hermana que estaba lejos de sentirme satisfecho de la obra y, por encima de todo, mostrarle el precio que otorgaba a su juicio.‖

"... tomé tranquilamente el manuscrito y lo destruí hasta el último trozo‖.

*

En referencia a su obra **Las Hadas**, ópera romántica en tres actos con música y texto de su autoría, obra de juventud de Wagner, fue estrenada en Munich, como homenaje póstumo a su autor, cinco años después de su muerte. El lugar de la acción es el País de la Fantasía y su capital el reino imaginario de Tramondo, en una época legendaria. Wagner comenta*:* ―Mi tema fue extraído de un cuento dramático

de Gozzi, La Donna Serpente, adaptada por mí bajo el título de Las Hadas. Elegí el nombre de mis personajes en las poesías de Ossián y en otras obras semejantes. Mi héroe era el príncipe Arindal. Su amada, el hada Ada, que le mantenía preso lejos de sus estados en su reino de encantamiento. Los fieles súbditos del príncipe andan en su busca y terminan encontrándolo. Para decidirle al regreso, le anuncian que su país ha caído en manos de los enemigos. Únicamente resiste aún la capital. La misma hada enamorada le envía a su patria, pues un mandato del destino la condena a permanecer como hada hasta que su amante haya triunfado de las arduas pruebas que ella debe imponerle. Si sale victorioso, el hada tendrá derecho de renunciar a su inmortalidad para convertirse en mujer, amante de un mortal. El príncipe vuelve a su reino devastado. Está desalentado, y en los momentos de mayor angustia, se le aparece el hada, procurando quebrantar su fe mediante actos de inaudita crueldad. Enloquecido de horror, Arindal supone ser la víctima de una maligna hechicera que le ha seducido bajo el aspecto de Ada. Para sustraerse a su poder nefasto, lanza imprecaciones contra ella. Desesperada, Ada se desploma revelando al desgraciado sus destinos comunes. Por haber desafiado la sentencia de las hadas, será transformada en piedra (de este modo había modificado la transformación en serpiente de Gozzi). Arindal se da cuenta entonces que todas las abominaciones evocadas por el hada eran solo ilusiones. La victoria sobre los enemigos y la prosperidad del imperio se logran con mágica rapidez. Sin embargo, Ada es arrastrada por las ejecutoras del mandato fatal y Arindal queda solo, presa de la demencia. Sus sufrimientos no son suficientes aún para las crueles hadas. Piden el absoluto anonadamiento de quien las ha desafiado y le invitan a seguirlas hasta los Infiernos, mediante la falsa promesa de enseñarle el modo de librar a Ada. Con tal esperanza, la locura de Arindal pasa a ser entusiasmo sublime. Sigue, pues, a las traidoras, no sin ser antes munido de las armas e instrumentos encantados que le proporcionara un mago fiel de la casa real. Las hadas se espantan y sorprenden viendo como Arindal vence uno y otro monstruo infernal. Así, toda esperanza de verle sucumbir se concentra en la última prueba, de la cual, ciertamente, no triunfará, pues se trata de enternecer a una piedra, la piedra que sirve de prisión a Ada. Cuando, por fin, se encuentra ante la forma humana petrificada, Arindal toma la lira que el mago le hiciera llevar sin aclararle en qué momento debía usarla. A los sonidos del instrumento, Arindal canta su dolor, y sus plegarias conmueven tanto que la piedra se enternece. Ada queda libre, y el reino de las hadas y de la felicidad se abre para los amantes. Si Ada, por su desobediencia, no puede hacerse mortal, Arindal, por su valentía, ha merecido ser inmortal.‖

Un paréntesis, en relación a **La Mujer sin Sombra** de Richard Strauss: Época: de leyenda. Lugar: un país oriental y el Imperio de los Espíritus…De lo alto llega la voz del halcón: ―La mujer no tiene sombra y el Emperador se convertirá en piedra…‖ ¿Es posible que **Las Hadas** arroje luz sobre esta obra de Strauss, y sobre el escritor Hugo von Hofmannsthal, su libretista? Kurt Pahlen comenta en su libro ―La Ópera*":* ―…no se puede señalar fuentes directas para La Mujer sin Sombra…el libreto de Hofmannsthal puede tomarse como original. El argumento es oscuro y difícil de comprender, como cuadra a una acción simbólica… Es preciso un estudio

serio que aclare todo el sentido místico y la complejidad del tema…‖

En **Las Hadas** Wagner lanza los gérmenes de las temáticas que siempre lo inquietarán, fundamentalmente la redención, pero también las riñas del amor carnal y el materialismo contra el idealismo divino y el amor puro, verdadero amor que es renunciación y sacrificio, y también, reiterativamente, el mito de Psiquis y Eros, tratado frontalmente en esta obra. ―En la mitología griega, Psiquis es la personificación del alma humana como el objeto amado por Eros (el Amor). Es el símbolo de la espiritualidad que enamora al Amor mismo. Se la suele representar… como una jovencita con alas de mariposa…En el arte cristiano se representa la bella imagen de Psiquis como símbolo del alma inmortal. Lucio Apuleyo ha dejado del mito de Psiquis un minucioso relato en la ―Metempsícosis o El Asno de Oro‖. En la Edad Media hallamos la evolución de esta leyenda en la historia de Lohengrin‖. J. A. Perez-Rioja, ‘‘Diccionario de Símbolos y Mitos‖.

―Psiché: Esta deliciosa fábula la refiere Apuleyo en sus **Metamorfosis**. Psiché era hija de un rey y tenía dos hermanas. Estas eran muy hermosas, pero la belleza de Psiché era infinitamente superior, nunca vista, sobrehumana. Sus hermanas se casaron pero ella no. Todos la admiraban, pero no se atrevían a pedirla, de tal modo les sobrecogía y asombraba su hermosura. Queriendo casarla a todo trance, sus padres consultaron al oráculo, que les aconsejó que la vistiesen y engalanasen como a una novia, y la llevasen hasta cierto sitio de una montaña donde un monstruo vendría a por ella. Los padres quedaron aterrados, pero no atreviéndose a desobedecer, la vistieron y adornaron y en medio de un cortejo fúnebre la condujeron al sitio donde quería el oráculo, y allí la abandonaron. Estaba Psiché toda temblorosa y aterrorizada esperando la llegada del monstruo, cuando se sintió cogida blandamente y transportada por los aires. La emoción la hizo perder el conocimiento, y al volver en sí se encontró en un palacio de ensueño todo de oro, mármoles y marfil, cuyas puertas se abrían a su paso misteriosamente, al tiempo que voces no menos misteriosas se ponían a su disposición declarándose sus esclavas.. El día pasó así, de sorpresa en sorpresa, y llegada la noche, sintió junto a ella una presencia indefinible, era el monstruo del oráculo, pero, ¡qué monstruo!; jamás marido ni amante alguno más dulce, tierno, rendido y cariñoso. Aquel marido perfecto no la dijo quién era, pero sí que no era posible que le viese, que se contentase con su presencia y contacto, y que no hiciera nada por tratar de saber más, pues de lo contrario le perdería. Así pasaron varias semanas en un completo paraíso. De día, servida y atendida misteriosamente como jamás lo había estado reina ni princesa alguna; de noche, el mas total y perfecto de los paraísos. Hasta que un día pensó, al fin, en su familia y sintió ganas de volver a verlos. Tras muchos ruegos, su marido la dejó partir, y antes de que fuese de día, el Viento la transportó hasta la casa de sus padres no menos blandamente que la había transportado la primera vez. Sus hermanas, celosas de su suerte y de su felicidad, la instaron a que no se contentase con ignorar a su marido, e incluso la dieron una pequeña lámpara gracias a la cual podría aclarar el misterio y conocer al fin al desconocido monstruo.

Psiché volvió a su palacio y, cual le habían dicho, aquella noche misma, al

sentir que su esposo dormía, encendió cautelosamente la lámpara, encontrándose junto a un maravilloso adolescente de belleza ideal. Su vista le causó tal emoción que su temblorosa mano dejó caer sobre el dormido una gota de aceite caliente. El Amor, pues él era y no otro el monstruo de que había hablado el oráculo, despertó, y, cual la había predicho, huyó de su lado para siempre.

Al no estar ya protegida por el Amor, Psiché empezó a vagar por el mundo, perseguida por Afrodite, celosa de su belleza. Finalmente, esta diosa la cogió, la encerró en su palacio y tras someterla a duras pruebas y humillaciones (limpiar granos, reunir lana de carneros salvajes e hilarlas, etc.) la envió a los Infiernos a pedir a Perséfone un frasco de agua de Juventud. Pero con la prohibición de abrirle, que era tanto como decirle que lo hiciera, y lo mejor para que lo realizase pronto. Así ocurrió y, apenas abierto, cayó en un profundo sueño.

Entretanto, Amor, desesperado sin ella, no podía olvidarla. De modo que cuando la vio profundamente dormida, voló hasta ella, la despertó picándola con una de sus flechas, y subiéndola al Olimpo, pidió a Zeus permiso para casarse con ella. Zeus se lo concedió gustoso…‖ Juan Bergua, ―Mitología Universal‖.

A este propósito, es interesante el punto de vista de Paul Diel en su libro ―El Simbolismo en la Mitología Griega‖*:* ―…En la psique del ser consciente, se prolonga y concentra la disputa inicial que exigía solución real, pues escoger entre espíritu y materia es la elección que enfrenta el destino del ser humano. Por poco que el hombre olvide el espíritu, exaltando sus deseos hacia la materia (hacia la tierra-madre), su actividad comienza a ser trivial…El espíritu humano es la manifestación más sorprendente de la Esencia-Misterio. La seducción trivial, el apego exclusivo a la tierra-madre, aparece en esa perspectiva no solamente como revuelta del intelecto contra el espíritu, sino como caída original, como falta de la especie humana frente a la ―esencia-misterio‖. Esa falta se define como el olvido de la profundidad misteriosa de toda vida. El mito llama simbólicamente a esta falta esencial, ―la muerte del alma‖. La significación psicológica de ese simbolismo es la trivialidad…

…La forma más común de trivialidad es la falta de toda elevación, la caída constante y, en consecuencia, la bajeza. Contrariamente a la sobreexcitación nerviosa, se trata de un estado de baja tensión psíquica… La baja tensión malsana del ser vulgar es la consecuencia de una carencia de la función espiritualizante destinada a preparar la reacción sensata. Reducido a sus medios, el intelecto, mas o menos capaz de formar proyectos utilitarios, se revela inepto para disciplinar el hormigueo de los deseos imaginativamente exaltados. La presión de los deseos desborda de todo freno sensato que se le imponga, de modo tal que la exaltación imaginativa se transforma en una agitación cuya única ley es la exigencia creciente de la descarga inmediata. Los deseos, fuente de toda tensión interior, al no poder ser retenidos más, hacen que la energía psíquica deje de acumularse. El trabajo intrapsíquico - la‖combustión‖ de la energía bruta de los deseos - aminora. El ―fuego‖ interior se apaga. La consecuencia de ello es la ausencia de pensamientos lúcidos (luz del espíritu‖ y de sentimientos fuertes (calor del alma). La esfera superconsciente y espiritual muere, y con ella toda posibilidad de alegría intensa. La alegría, sentido

último de la vida, se ve reemplazada por una euforia beata, consecuencia de una pérdida gradual de la visión de las exigencias sublimes. El individuo afectado, bien que de modo esencialmente disminuido, se jacta de conocer y abrazar la vida entera en todas sus posibilidades. El sufrimiento esencial - causa de la culpabilidad en los nerviosos - se expresa en el ser trivializado en forma de un vago malestar melancólico, consecuencia del vacío interior que trata de disimular por medio de la persecución anhelante del placer, o por medio del automatismo del trabajo obsesivo destinado a realizar los deseos exaltados de posesión material y posición social.

La forma convencional de trivialización sigue siendo el peligro – tan grande como secreto – que roe y mina las bases culturales y sociales de la vida de los hombres…

…El hombre alcanzado por esa forma roma de trivialidad pierde gradualmente su personalidad. Su vida, desprovista de toda dirección interior, se ajusta a las convenciones sociales, a la opinión pública, a los prejuicios de la época. Se encuentra totalmente determinado por su medio. Ya no lo anima sino una especie de culpabilidad convencional: el miedo al escándalo, la angustia frente a la opinión de los otros. La convención es la medida común y uniforme del trivializado. Esa reducción a la medida común, a la uniformidad de opinión, en suma, a la sumisión trivial, no es más que la caricatura de la adhesión libre a la ley ineluctable del espíritu, ley ante la cual el trivializado en revuelta contra el espíritu no ha querido ni podido someterse. Su estado de alma es el castigo de esa revuelta frustrada que en el fondo no es más que una forma de sumisión perversa…

…Eros figura a la divinidad que preside la sexualidad en su conjunto: tanto en su forma trivial como en su manifestación sublimada. La trivialidad consiste en el mal uso de la función que no busca más que el placer físico; la sublimación agrega al nexo pasajero del acto la unión durable de las almas.

Psique, personificación del alma, se deja seducir por Eros en su forma perversa, lo que para el alma significa la pérdida de la aspiración que debería caracterizarla, señalando la más trivial de las caídas. Es necesario que el alma pierda su fuerza, su clarividencia, que esté ofuscada por la imaginación exaltada, para que pueda concebir el amor en la forma perversa y para que esa misma forma le parezca seductora. Psique es encerrada por Eros en un palacio, símbolo de las promesas de lujurias de las que es prisionera, encierro del cual no puede liberarse. Eros, amante perverso (visión pervertida del amor) no viene a visitar al alma que tiene cautiva más que al amparo de la noche, temiendo que Psique, al verlo bajo su aspecto real, no vaya a despertarse de la seducción imaginaria que la tiene en esclavitud. El seductor, en verdad feo, impone al alma la condición de no eliminar jamás la oscuridad que los encubre. La reclusión, la noche y la prohibición de mirar son los símbolos claros de un amor que tiene que ocultarse vergonzosamente, de un amor perverso, subconsciente, consecuencia de una represión.

Pero una noche, cuando Eros se duerme, Psique vence la prohibición y cede a la tentación de conocer el objeto de su pasión. A la luz de una antorcha descubre a su lado a un monstruo. La antorcha iluminada simboliza la chispa de clarividencia

que comienza a disipar el encantamiento imaginativo, el despertar del remordimiento que permitirá a Psique observar el amor perverso a la luz del día. El horror en su aspecto revelador no es más que la culpabilidad en trance de devenir consciente, susceptible de liberar el alma, víctima pasajera de la trivialidad. Psique huye del palacio del encantador; se libera de la prisión imaginativa.

Despojada de su ceguera, Psique se dirige a la esposa de Zeus, a Hera, pidiéndole ayuda. Hera, diosa de la pureza del alma y del hogar, le impone trabajos extremadamente duros, símbolos de las dificultades a sobrellevar con el fin de lavar la mancha de la caída. Una vez cumplida la purificación, Psique recobra la clarividencia: el amor físico, Eros, no se presenta más ante ella bajo el aspecto de un monstruo seductor. Reaparece en la forma real, idealizada por la simbolización y figurada como divinidad olímpica. Psique se adhiere a la visión sublime del amor físico: se convierte en la esposa de Eros: el alma recupera su capacidad de unión. Es Hera quien lleva a cabo la unión del alma a la visión del verdadero amor, al unificar Eros y Psique, y son los mismos dioses, todo el Olimpo el que goza con esta unión y viene a festejarla al himeneo.‖

Sin duda hay una bipolaridad en este personaje mitológico: —Anteros es hijo de Venus y de Marte. Como Eros no crecía por no tener un compañero, Venus le dio a Anteros. Entonces Eros – unido a aquel por profunda amistad – comenzó a crecer; pero si Anteros se separaba de él, Eros disminuía de nuevo‖. J. A. Perez-Rioja, —Diccionario de Símbolos y Mitos‖.

Eros

Si guardáis silencio
me comenzaréis a oír
y yo a hablar
habito el alma
que se ubica
entre espíritu
y materia muerta
que yo fecundo
y muevo
según reverberancias
del primero
carro tirado
por tres caballos
manejados por el ser
y así como
para una débil luz
la oscuridad
no es tal
solo yo basto
inspiro lo invisible
y mi poder atrae

aunque Anteros se las arregla
para confundirme
con el sexo o la pasión
patética confusión
que él crea
en Psiquis
mi morada
soy como el agua
en incendio
o el fuego
en el hielo
lavo la vida
con lágrimas
y no necesito compañía
para seguir solo
siempre creciendo
cuando Anteros decae
soy juicio final
castigándome a mí mismo
para no condenar a nadie
y mostrar así
la verdad de vosotros
experiencia triste
realidad cierta
de este mundo
de sufrimiento y dolor
y de mí
que todo lo lleno
golpeado
burlado
asesinado
debéis traerme a la vida
para ser
solución ciega
ya que vuelo
con los ojos vendados

Jano Gacos, ―Mitopoemas‖.

*

La Prohibición de Amar, ópera cómica en dos actos, con texto y música de Wagner, se estrenó en Magdeburgo el 29 de Marzo de 1836, inspirándose en la comedia Medida por Medida de William Shakespeare, trasladando la acción de la Viena original a Palermo, Sicilia, en la Edad Media. Su autor nos comenta que su intención es ―poner en evidencia la inmoralidad de la hipocresía y lo que hay de antinatural en la rigidez de ciertas leyes llamadas morales‖. Obra de juventud de Wagner permaneció olvidada por casi cien años, siendo representada recién en 1923 en Munich y en 1933 en Berlín. La obra comienza en una dependencia del palacio del gobernador de Sicilia. El poder está detentado por Federico, un alemán rígido quien considera que los sicilianos ―meridionales y depravados‖ en sus costumbres, carecen de moral, cuestión corregible solo imponiendo disciplina y severidad germánica. A este propósito dicta una ―Prohibición de Amar‖, que castiga con la muerte a sus contraventores. La primera persona afectada con la medida será el joven gentilhombre de Palermo, Claudio, sorprendido en pololeo con una joven soltera de quien había obtenido sus favores. Entre los muchos que acudieron ante el gobernador solicitando clemencia con el reo se encuentra su hermana, Isabel, bella e inocente novicia del convento, donde está a punto de profesar, y de donde ha salido por instancias de Lucio, secretamente enamorado de ella y amigo de su hermano, para impetrar la clemencia de Federico.

Federico, obnubilado con la hermosura de la joven solicitante, presa de una pasión desenfrenada, le ofrece indultar a su hermano a cambio de una noche de amor. La angustiada religiosa, desesperada, se debate entre sacrificar su honor o la vida de su hermano. Quedando a solas con Lucio, este le cuenta que el gobernador es casado, con una dama de nombre Mariana, a quién éste repudió por perder la fortuna - e incluso a su propio hermano - en el naufragio del buque que transportaba todo su patrimonio familiar desde Venecia. El joven Lucio convence a Isabel de la conveniencia de visitar a Mariana para ver la forma de aplacar la severidad del gobernador.

En el segundo acto, en los jardines del palacio gubernamental, Federico recibe la visita de una mujer en el lugar y hora que había concertado para encontrarse con Isabel. Este es sorprendido en flagrante contravención de la ―Prohibición de Amar‖ por Lucio, acompañado por el jefe de los esbirros de nombre Brighela, cortesanos y soldados. Ante el flagrante delito, del cual son testigos todas estas personas, el gobernador deberá someterse a la ley decretada por él mismo. La sorpresa de Federico es grande cuando comprueba que su enamorada es su propia esposa y no Isabel, de lo cual resulta que no ha incurrido en contravención alguna a su rigurosa orden. Por todo lo sucedido y con mas clemencia por las debilidades humanas, el gobernador deroga la ley prohibitiva de amar, indulta al joven Claudio, accede a que Isabel renuncie al noviciado y abandone definitivamente el convento y se case con su fiel enamorado y consejero Lucio y arrepentido de su actitud y sus devaneos amorosos, termina haciendo las paces con su esposa.

*

En su autobiografía ―Mi Vida‖, definitivamente fascinante y testimonio importante del siglo que le tocó vivir, refiriéndose al estreno de su ópera trágica en cinco actos **Rienzi**, Wagner con su exquisito sentido del humor nos cuenta que: ―…el artista tieso y afectado que Risse era se detuvo ante mí mirándome fascinadamente, sin poder pronunciar una palabra. Con los ojos brillantes me contempló por largo rato y finalmente, logró explicar con un tono singularmente emocionado que quería darse cuenta del estado en que se hallaba un hombre a quien un destino semejante le estaba reservado para ese día. Yo sonreí pensando que, sin embargo, debía existir en mí algo de aquel destino…

En compañía de Minna, de mi hermana Clara y de la familia Heine, tomé ubicación en un palco. Cuando procuro evocar el estado en que se hallaba mi espíritu aquella noche, no consigo revivir sino sensaciones semejantes a las de una ensoñación. Ni alegría ni impaciencia experimentaba; mi obra me resultaba extraña, y la sala atestada me inspiraba un verdadero temor y hasta me faltaba la valentía para echar una mirada sobre la multitud, que actuaba sobre mí como un fenómeno natural, próximamente como una fuerte tormenta, y me recogía en el fondo del palco, como si lo hiciera bajo un techo protector. No advertía siquiera los aplausos, y cuando, al terminar los actos tenía que salir para saludar al público, que me aclamaba frenéticamente, fue necesario que mi amigo Heine me empujara violentamente hacia la escena. Hacía presa de mí una inquietud creciente: notaba que recién al concluir el acto segundo era ya tan tarde como si se hubiese representado de extremo a extremo el Robin de los Bosques.

Mas al terminar el tercer acto, particularmente ensordecedor a causa de su tumulto guerrero, eran palmariamente las diez de la noche. La representación había durado, pues, cuatro horas ya. Me acometió una desesperación verdadera, y las numerosas reclamaciones que de mi presencia hacían los espectadores me parecieron una mera expresión de cortesía: debían pensar, indudablemente, que para una noche habían visto bastante y desearían partir en masa. Como aún debíamos escuchar dos actos, advertí claramente que no llegaríamos al final de la representación, y mi alma se consternaba. ¿Por qué no había sido capaz de comprender a tiempo la necesidad de los cortes? A la sazón me hallaba en el extraordinario caso de haber compuesto una obra que, como tal, gustaba grandemente, pero que era imposible llevar a buen fin a causa de su extensión ridícula. Los actores, verdad es, continuaban la representación con entusiasmo; aun Tichatschek aparecía cada vez con mayor pasión y ardimiento, mas consideraba que ello era por su parte un ardid piadoso a que recurría para engañarme y encubrirme el escándalo que, inevitablemente, estallaría.

Al comprobar que en el último acto, hacia la medianoche, aun había un absoluto lleno de público, mi estupefacción llegó a ser verdadera perplejidad. No daba crédito ni a mis ojos ni a mis oídos, y todos los sucesos de esta velada me parecieron una fantasmagoría. Eran mas de las doce de la noche cuando, por última vez, tuve que responder a los bravo del público y aparecer en el escenario a la vera de mis fieles intérpretes.

…A la mañana siguiente, a las ocho horas, visité a los copistas con el fin de

disponer las supresiones indispensables para el caso de que se ofreciera una segunda representación. En tanto que el verano anterior había resistido al valiente Fischer y defendido cada compás que quería suprimir demostrándole su importancia, sufría ahora una ansiedad ciega de enmiendas, , pues nada me parecía tan necesario en mi partitura. Lo que el público había acogido entusiastamente la víspera me parecía un exceso imposible, cuya mayor parte podía ser suprimida sin perjudicar de ninguna manera el conjunto. Una sola cosa deseaba, encuadrar mi obra monstruosa dentro de un límite razonable. Y pensaba que gracias a los cortes que había ordenado a los copistas lograría conjurar la catástrofe, ya que estaba convencido de que el director general, de acuerdo con el gusto de la ciudad y las autoridades del teatro, intentarían hacerme comprender que bien estaba haber representado una vez, por la singularidad del hecho, una ―máquina‖ semejante como mi Último tribuno, pero que era imposible ofrecerle varias otras.

Durante todo el día evité acercarme al teatro; primeramente quería dejar que mi heroico trabajo produjera su bienhechora influencia sobre la ciudad, mediante la voz que pronto había corrido. Recién por la tarde pasé nuevamente a ver a los copistas, con el fin de asegurarme que mis órdenes habían sido cumplidas. Pero supe que allí había estado también Tichatschek, que viera mis cortes, y que había prohibido ejecutarlos. Por su parte, el director Fischer quería hablar conmigo del asunto. El trabajo, pues, había sido interrumpido y una gran confusión era el resultado de tales contraórdenes…

Finalmente, por la tarde, visité en el teatro a Tichatschek y, sin darle tiempo a hablar, preguntéle encolerizado por qué había interrumpido el trabajo de los copistas. Con un tono de resentimiento mal disimulado, me respondió: ―No permito que se quite nada a mi papel…¡Es extraordinario!‖ Le miré estupefacto y súbitamente me sentí metamorfoseado… Mi ópera, desde ese día, ocasionó llenos repetidos y yo quedé plenamente convencido de la persistencia de su éxito gracias a la envidia que despertaba en muchos…

…Mendelssohn deseaba ardientemente componer, desde hacía mucho tiempo, una ópera buena, y quizá se hallaba incómodo ante la comprobación de que otro se le hubiera adelantado brutalmente y obtenido un triunfo semejante con una música a la cual tenía perfecto derecho de considerar mala; quizá también sufriera al ver que la señora Schroeder-Devrient, a quien sabía una artista verdadera y amiga suya, se declarase tan abiertamente en mi favor.

Todo ello era una vaga sospecha, cuando Mendelssohn, por una singular observación que hizo, me llevó consigo y casi por fuerza a reconocer mis bien fundadas sospechas. En efecto, después del ensayo de nuestro concierto, yo le acompañaba a su casa hablando de música acaloradamente. Repentinamente me interrumpió, y él, tan poco dado habitualmente a la conversación, me declaró con una voz extrañamente animada, que la música, mucho mas que las otras artes, tenía, desgraciadamente, la particularidad de estimular no solo las buenas condiciones, sino también los defectos, entre otros el de la envidia. Yo enrojecí de vergüenza al pensar que él pudiera atribuirme tal sentimiento, pues me sentía absolutamente

inocente de haber pensado jamás oponer mis condiciones musicales a las suyas.‖

La ópera trágica en cinco actos **Rienzi**, con texto y música de Ricardo Wagner, fue inspirada en la novela homónima de Sir Edward Bulwer-Lytton y estrenada en Dresde el 20 de Octubre de 1842. El lugar de la acción transcurre en Roma a mediados del siglo XIV. El acto primero, de noche, muestra una callejuela de la Ciudad Eterna, en donde se encuentra la casa del escribano Colás Rienzi. Se ve una iglesia en las proximidades. Apoyada al muro que delimita el antejardín de la casa, hay una escalera por donde varios hombres dirigidos por el patricio romano Pablo Orsini pretenden raptar a la hermosa Irene, hermana de Rienzi. Otro grupo de hombres, capitaneados por el patricio Esteban, de la familia Colonna, se enfrentan a los raptores y se traban en una densa lucha, consiguiendo el joven Adriano Colonna rescatar a Irene. En el fragor de la disputa acuden numerosas personas entre los cuales se encuentra el legado papal Raimundo, quien también trata de apartar a los contendientes. La presencia de Rienzi logra conseguir una tregua en la contienda. Pronuncia una vibrante arenga acusando a los aristócratas de manchar el honor de Roma con su reprochable conducta, ante lo cual los nobles deciden continuar sus rencillas fuera de la ciudad. Al quedar el escribano Rienzi con la gente del pueblo, los exhorta a que se preparen ya que dentro de poco se volverán a escuchar las trompetas de alarma que los llamará a levantarse contra los crímenes y abuso de poder de la nobleza. El pueblo se retira y al quedar solos Rienzi, su hermana Irene y Adriano, este último, al escuchar el relato de las fechorías de los aristócratas, se manifiesta enemigo de los de su propia casta, se pronuncia a favor de la causa de Rienzi y le declara su amor a Irene. Ya amanece y los hombres se reúnen en la iglesia cercana, donde Rienzi recibe la bendición de parte del legado del Papa antes de iniciar la campaña que lidera como tribuno del pueblo.

En el segundo acto, en una sala de fiestas del Capitolio, Rienzi, erigido en gobernante de Roma gracias al triunfo de sus partidarios recibe el homenaje de todos los estamentos públicos de la ciudad. Un mensajero anuncia la victoria definitiva de las huestes populares sobre los nobles y el restablecimiento de la paz. Los aristócratas también han sido invitados, entre los que se encuentra Pablo Orsini, quienes simulando amistad solo buscan oportunidad para deshacerse de su vencedor. Adriano Colonna trata de disuadir a su padre y sus cómplices del tenebroso plan que piensan ejecutar en esa velada. Rienzi recibe a los delegados de todas las poblaciones italianas y a los embajadores de los Estados vecinos, manifestando altaneramente que en adelante solo Roma tendrá facultad de votar a los Emperadores alemanes y, en una glorificación simbólica del heroísmo y la virtud, hace representar el espectáculo —La Muerte de Lucrecia‖ a sus invitados. En un momento de la representación, Pablo Orsini se abalanza y apuñala en el pecho a Rienzi que se salva por llevar una cota de malla. El atacante y sus cómplices son detenidos y condenados a muerte, pero Rienzi en atención a los ruegos de Irene y en afán de reconciliación, los perdona. Los nobles, considerando este acto de clemencia como un atentado a su orgullo herido, se alejan maquinando venganza mientras todos los representantes del pueblo aclaman vivamente al tribuno.

En el acto tercero se nos muestra una vía pública iluminada por la luz de la luna. La ciudad está alerta pues los nobles al salir de la fiesta del Capitolio, están organizados para recuperar el poder. A incitación de Rienzi sus aliados se enfrentan con los soldados que defienden a los aristócratas. Adriano trata de mediar entre ambos bandos pero no puede hacerlo. En la lucha pierde la vida su padre, el patricio Esteban Colonna, y éste jura vengarse del tribuno que ha ocasionado esa muerte. Los partidarios de Rienzi, que han vencido una vez mas, trasladan a su caudillo en hombros en triunfo por las calles de la ciudad.

En el acto cuarto, en la basílica de San Juan de Letrán, el sacerdote oficia la misa. Acude Rienzi, con sus partidarios, buscando paz, pero en cambio es informado que el Sumo Pontífice y el Emperador le han retirado su protección. Apareciendo Raimundo, el legado papal, profiere un terrible anatema sobre la cabeza de Rienzi. El pueblo se retira rápidamente, atemorizado. Adriano propone a Irene que huya con él, pero ella se queda junto a su hermano Rienzi prometiendo no abandonarlo jamás. El tribuno se compromete a luchar hasta el fin para conseguir la salvación de Roma.

Acto quinto. En un salón del Capitolio, Rienzi reza impetrando el auxilio celestial para el triunfo de su causa. Aconseja a Irene que se una a Adriano y se alejen de Roma pero ella renuncia a abandonar a su hermano. El tribuno conmovido por este fraternal sacrificio se asoma a un balcón para dirigirse al pueblo. En la plaza frente al palacio del Capitolio, los soldados se aprestan a incendiar el edificio donde ellos se refugian. Rienzi aparece en el balcón teniendo a su hermana a su lado. Intenta pronunciar unas palabras, pero el griterío de la multitud reunida en la plaza se lo impiden ya que las llamas comienzan a propagarse por la fachada. El joven Adriano, que surge de entre el pueblo se precipita con la intención de salvar a Irene, pero parte del edificio se derrumba quedando ambos sepultados, junto con Rienzi, bajo las ruinas del Capitolio que el fuego termina de aniquilar.

—Telón. ¡Por fin! Hubo que salir otra vez a escena, en medio de los intérpretes electrizados y rendidos. —Una fantasmagoría. El público trastornado. —Más fuerte que Donizetti, decía el gordo y viejo conde de Solms, que era un entendido. Y había en la sala un colegial de trece años, apasionado por la música, cuya emoción fue tan intensa que durante todo un acto, se quedó sordo. Despertó de este desmayo llorando y jurando que en adelante iba a pertenecer a aquel extraño mago del traje marrón que acababa de embrujarlo. Era Hans von Bülow. (Guy de Pourtalés, —Wagner, Historia de un Artista)

—…Es admirable su soltura en la instrumentación y la conducción de masas: asoman gérmenes de la futura técnica del leitmotiv, ideas libertarias y revolucionarias, y la nunca desmentida preferencia por el protagonista-héroe. Kurt Pahlen, —La Ópera.

Wagner tenía veintinueve años. Muchos años después sucederá con Rienzi aquello que menciona Jean-Michel Angebert en su libro —Hitler y la Tradición Cátara: —Todo comenzó en Linz, una tarde de noviembre de 1906, a la salida de la ópera, Adolf Hitler y su amigo Kubizek salían de ver la representación de Rienzi de Ricardo Wagner…

…atravesaron las tranquilas calles de Linz. Hitler estaba silencioso. Continuando su paseo, llegaron hasta las afueras de la ciudad:

—Adolf continuaba subiendo, como atraído por una fuerza irresistible. Llegados a la cumbre, la niebla se había ya disipado. Por encima de nuestras cabezas, las estrellas brillaban con toda su magnificencia en un cielo completamente puro.

—Adolf se volvió entonces hacia mí y asió fuertemente mis manos entre las suyas. Era un gesto que nunca le había visto hacer anteriormente. Me di cuenta de hasta qué punto estaba emocionado. Sus ojos brillaban de animación. Las palabras no salían de su boca con facilidad, como de ordinario, sino entrecortadas; su tono era ronco. La voz traicionaba su agitación interior.

—Entonces, brotó de sus labios un torrente de palabras. Nunca le había oído hablar, nunca más habría de volver a oírle hablar como aquella noche. De pie bajo las estrellas, teníamos la impresión de ser los únicos seres sobre la Tierra.

—Recuerdo que me pintó un cuadro delirante de su futuro y del futuro del pueblo alemán.

—Hasta entonces, yo había creído que mi amigo quería dedicarse a la pintura o a la arquitectura. Ahora me doy cuenta de que no había nada de esto. Me habló de ambiciones más elevadas, que yo no comprendí suficientemente bien, tanto más cuanto que, en mi opinión, nadie podía ser más grande que el artista. Me habló de una misión que algún día el pueblo le confiaría para liberarle de la esclavitud y elevarle a la libertad‖

A las tres de la madrugada, ambos jóvenes descendían de nuevo hacia la ciudad.

—Nos separamos ante la casa de mis padres, y me quedé estupefacto al comprobar que Hitler no se dirigía hacia su departamento, sino que regresaba en dirección a la montaña.

—-¿Dónde vas?- le pregunté, asombrado.

—-Quiero estar solo-respondió brevemente.

—Le seguí largo tiempo con la mirada, mientras partía otra vez envuelto en su abrigo oscuro, solitariamente, hacia la noche‖. (August Kubizek, —Adolf Hitler, mi amigo de la infancia‖, París, Gallimard, 1954, pags.123-129)

Un día, dice Jacques Ploncard d´Assac (Doctrinas del Nacionalismo, París, Librairie Française, 1958, pag. 177), mucho tiempo después, el propio Hitler relatará a la señora Wagner esta noche de Rienzi y terminará así su relato: —Fue entonces cuando todo comenzó‖.

º"Fue entonces cuando todo comenzó"… Dejemos que Thomas Mann, en un extracto de su excepcional libro —Grandezas y Miserias de Ricardo Wagner‖, nos aclare algunas cosas relativas a las reales —pretensiones políticas‖ de Wagner, a su verdadero sentir profundo relativo a la cuestión social, en la que este autor demuestra que una cosa es lo que es, y otra lo que otros quieren que sea:

—La verdad es otra: —Yo os lo digo‖, escribe Wagner desde París a la que ama, —sólo el sentimiento de mi pureza me da tanta fuerza. Me siento puro: sé que en el fondo de mí mismo actúo siempre para otros y nunca para mí; testigos lo son mis

sufrimientos ininterrumpidos‖. Si eso no es verdad, es al menos tan verosímil que el escepticismo se calla. Ignora la ambición. —Grandeza, gloria, dominación‖, afirma a Liszt, —eso me es indiferente‖. La dominación, ¿también le es indiferente? Tal vez no, bajo su forma benigna: la popularidad del Maestro, tal como se manifiesta en los *Maestros Cantores*, como ideal, sueño, concepción romántica y democrática del arte y del artista, con tanta pompa e indulgencia; sí, la popularidad de un Hans Sachs, contra el cual —toda la Escuela‖ es impotente, porque el pueblo le lleva en triunfo, he aquí lo que él sueña. En los *Maestros Cantores*, coquetea con el pueblo tomado como árbitro supremo en materia de arte, en oposición con el riguroso aristocratismo. El sentimiento artístico de Wagner, que es democrático y revolucionario, se manifiesta claramente en su idea de un arte que sería un llamado al sentimiento popular; contrasta con la concepción clásica, cortés y distinguida del arte de otro tiempo, que inspiró a Voltaire esta expresión: —Cuando el populacho se mezcla en el razonamiento todo está perdido‖. Sin embargo, cuando este artista lee a Plutarco, experimenta, en otro sentido, que el Carl Moor de los *Bandidos*, repulsión por los —grandes hombres‖, y por nada en el mundo querría parecérseles. —Naturalezas pequeñas, villanas y violentas, insaciables, porque no tienen nada en ellas y se ven obligadas a vivir de rapiñas. ¡Que me dejen tranquilo con esos grandes hombres! En ese sentido es en el que alabo la expresión de Schopenhauer: no es el que ha conquistado un mundo, sino el que va mas allá de un mundo, el digno de admiración. Dios me libre de esas naturalezas —poderosas‖, de esos Napoleones y de otros…‖ ¿Ha conquistado, ha sido superior a un mundo?¿Cuál de esos dos sentidos se puede dar a su fórmula: —Yo mismo soy ahora el mundo‖, reforzada por el tema de que el mundo está bajo el signo de Eros?

Sería un error insinuar que hay en él una vana ambición, y es así como Wagner comenzó su obra sin contar, sin esperar aún un efecto inmediato, que por lo demás, las circunstancias no hacían entonces posible; la comenzó en el vacío, con una escena ideal e imaginaria, que no era cosa de soñar en realizar. En verdad no puede ser cuestión de cálculo y de astuta utilización de las circunstancias, cuando escribe a Otto Wessendonk: —Me doy cuenta de que no soy todo entero yo mismo, sino cuando creo. ¡Representar mis obras será tarea de un tiempo más purificado, un tiempo que habré preparado con mis sufrimientos! Aquellos de mis amigos en el arte que me son mas próximos, no tienen sino admiración por mi producción; ni uno solo de los que están mezclados a la vida artística del mundo tiene el valor de esperar. No encuentro sino piedad y desolación. Y en cierto sentido tienen razón. Nada me demuestra mejor el salto terrible que ya he dado, que lo que me rodea…‖ Jamás la soledad del genio ha encontrado en el mundo palabras mas conmovedoras. Pero nosotros que representamos las últimas décadas del siglo XIX, y el primer tercio del siglo XX, con la Gran Guerra y la agonía de un capitalismo de baja época, nosotros que vemos el arte de Wagner apoderarse de las mas grandes escenas, y celebrar su triunfo en todos los ámbitos del mundo civilizado, por medio de representaciones integrales, ¿seremos esa época —purificada‖ que él tuvo que —preparar con sus sufrimientos‖? ¿Es la humanidad de 1880 a 1933 la que era necesaria para demostrar

la grandeza y excelencia de este arte, por medio de la inmensa acogida que a él le hace?

No hagamos preguntas. Veamos cómo su grandeza no sufre por haber venido al encuentro del siglo, por haber tratado de acomodarse en él, ¡y por no haber triunfado! Una pequeña ópera cómica, un drama satírico después del Tannhäuser, para divertirse él y los suyos, la mejor voluntad de ser ligeros, de aportar goces inmediatos: y he ahí los *Maestros Cantores*, y ahora algo en el gusto italiano, algo melodioso, lírico y cantado, con pocos personajes, algo fácil de representar: eso debe ser fácil de realizar; ¡lo que sale de sus manos es Tristán! En realidad es imposible hacerse pequeño cuando no se es; se actúa como se es; el arte es la verdad, la verdad sobre el artista.

Así, pues, la influencia, la eficacia mundial de este arte es originariamente, y en la persona de su autor, algo muy puro y altamente espiritual. Desde luego, por el nivel en el cual se coloca, que no desprecia nada tanto como la busca del efecto, del ―efecto sin causa‖. Además, todo eso que hay de imperial, de demagógico, y que es el poder de sumergir a las masas, debe ser comprendido, ante todo como algo esencialmente desligado de la práctica, como algo ideal, relativo a las circunstancias que era necesario ante todo revolucionar enteramente. Esta inocencia del artista se manifiesta sobre todo donde hay una voluntad de entusiasmo, que después ha sido orquestada de todas las maneras, en *El llamado a la Nación* cuando exalta el ser alemán: en *Lohengrin* por ―la espada alemana‖ del rey Enrique, y en los *Maestros Cantores* por boca de ese buen hombre de Hans Sachs. No hay derecho, en absoluto, de prestar a los gestos y a las declaraciones nacionalistas se Wagner su sentido actual: el sentido que tendrían hoy día. Sería falsearlas, emplearlas mal y manchar su pureza romántica. La idea nacional, en esa época, en el momento en que Wagner la introducía en su obra como elemento de íntima y discreta eficiencia - es decir en un tiempo en que ella no estaba todavía realizada, en su época heroica, históricamente legítima -, era entonces algo bueno, vivo, auténtico, era poesía y espiritualidad, era un valor del porvenir, libre de esos venenos, de esos elementos de descomposición que encierra hoy, en un tiempo en que el mundo aspiraba a otra cosa. Hoy, cuando los bajos entonan los versos de ―la espada alemana‖, o aún ese verso que es el núcleo y coronamiento de los *Maestros Cantores*: ―¡Y si el Santo Imperio romano está destinado a desaparecer, nosotros guardaremos siempre el arte alemán en su santidad!‖, cuando tendenciosamente los cantores lo hacen resonar y obtienen accesoriamente un éxito de patriotismo, hacen sólo demagogia. Precisamente, esos versos, los primeros que se escribieran definitivamente, y que se encuentran ya al final del esbozo más antiguo, escrito en Marienbad en 1845, prueban cuán espiritualizado y ajeno a la política es el nacionalismo de Wagner. Prueban una indiferencia verdaderamente anarquista hacia el Estado, siempre que subsista lo que es alemán en el espíritu del ―arte alemán‖…En el fondo podía pensar como ese que ha sido el mas grande en su ausencia de patriotismo, como Goethe, en su respuesta a un reproche de Borne: ―¡Qué más quieren los alemanes si ya me tienen a mí!‖

Wagner fue toda su vida político y socialista y utopista en materia de cultura.

Imaginaba una sociedad sin clases, emancipada del lujo y de la maldición del oro, fundada sobre el amor, semejante al público ideal que él soñaba para que oyera sus obras, pero jamás patriota en el sentido de adhesión dada al poder político. Estaba de corazón con los pobres y contra los ricos. Pretendió negar y empequeñecer mas tarde su participación en los movimientos revolucionarios de 1848, que entre paréntesis le costó doce años de doloroso destierro, avergonzándose de su ingenuo optimismo y confundiendo, en la medida en que era posible confundir, el estado de cosas que estableció el Reich de Bismarck, con la realización de sus sueños. Siguió el mismo camino que la burguesía alemana: de la revolución a la desilusión, al pesimismo, a un resignado repliegue hacia sí mismo, bajo la tutela protectora del poder. Sin embargo, ha escrito esas, que en un cierto sentido son muy poco alemanas: —¡Quien evita la política se miente a sí mismo!‖ Un espíritu tan vivo, tan avanzado, sabía que no hay sino un solo problema humano, que el espíritu y la política no son separables. No participó del error voluntario de la burguesía alemana, que creyó que se podía vivir en el mundo del espíritu, y no ser político, error que es el responsable de la miseria alemana.

Frente a su patria fue, hasta la fundación del Reich y su instalación en Bayreuth, un aislado, un incomprendido, un desterrado, lleno de crítica y de sarcasmo. —¡Cuánto entusiasmo tengo por la Federación alemana de las naciones germánicas!‖ escribe desde Lucerna en 1859. —En el nombre de Dios, con tal que ese criminal de Napoleón no toque a mi querida Federación germánica: me pondría muy triste si cualquier cosa se cambiara!‖ La nostalgia de Alemania, que le roe en el destierro, sufre una amarga desilusión con las experiencias que le proporciona la vuelta al contacto con la realidad. —Es un pobre país, dice, y un tal Ruge tiene razón al exclamar: ¡el alemán es vil!‖ Atención: esos términos tan crueles sólo quieren decir que Alemania no está preparada a comprender su obra; tienen un acento enteramente personal e infantil. Alemania es buena o mala en la medida en que ella crea o no crea en él. Todavía en 1875 le hacen notar en una reunión el honor que le ha otorgado el pueblo alemán con la acogida que le ha hecho, como no se la hiciera a nadie; él responde con humor sarcástico: —¡En efecto! ¡El Sultán y el Khedive de Egipto se han incorporado al comité de protección!‖

Hace honor a su alma de artista el hecho de que, siguiendo otra vía que la de Nietzsche, haya podido ver en el restablecimiento del Reich por las guerras bismarckianas, el cumplimiento de los votos que él formulaba para Alemania, y que haya sido susceptible de reconocer en el —Reich‖, para el cual Nietzsche no encontraba maldiciones bastante apasionadas, el suelo propicio a su obra cultural. La resurrección del Imperio alemán, primero en marco restringido, ese fenómeno que tuvo en la historia un éxito tan fulminante, como dice su amigo Heckel, había reforzado en Wagner la creencia en el desarrollo de una civilización alemana, de un arte alemán, es decir de una posible eficacia de su arte: la ópera sublimizada… Wagner era lo bastante político para no dejar de ligar su causa a la del Reich de Bismarck: vio en ella un éxito sin precedentes y a él amarró el suyo. Y la hegemonía europea de su arte se convirtió, en el plano de la civilización, en el paralelo de la

hegemonía política de Bismarck. El gran hombre de Estado, cuya obra ligó a la suya, no comprendía absolutamente nada del arte wagneriano, no se preocupó por lo demás jamás de él y consideraba a Wagner un chiflado. Pero el viejo Kaiser, que no entendía nada tampoco, vino a Bayreuth y le dijo: ―¡No pensé jamás que triunfaríais!‖ La obra wagneriana adquiría así su papel nacional y oficial y quedaba en suma ligada a ese Reich negro-blanco-rojo, aunque no tenga gran cosa de común con él ni en las profundidades de su ser ni aún en su manera de ser alemán, con poderes autoritarios y guerreros.

Puesto que tratamos aquí el temperamento de Wagner, lleno de contradicciones y de vueltas, no podemos dejar de hablar de la simultaneidad grandiosa, de la íntima mezcla del elemento alemán y del elemento universal de ese temperamento, que justamente por esa mezcla tiene un sitio único que invita a reflexionar…Pero hay obras cuyo rango, o clase, no es inferior en nada al de las obras exclusivas y reservadas, y que, sin embargo, están impregnadas de una gota de los aceites democráticos y europeos, lo que les abre el universo y les gana un público comprensivo e internacional.

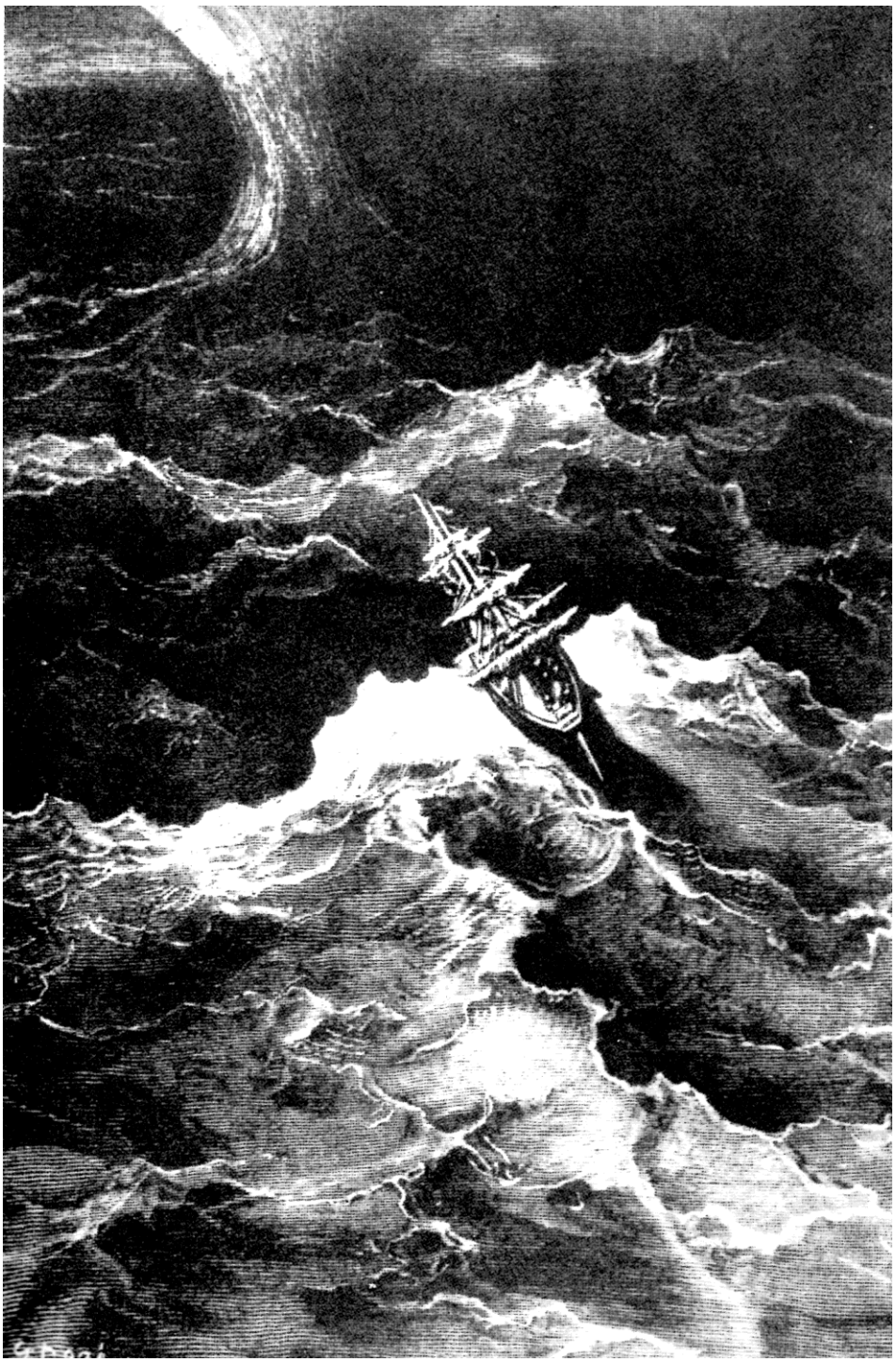
El arte de Wagner es de esta especie; a decir verdad, no lleva la marca sólo de unas gotas de esos santos aceites; se trata en este caso de una verdadera aspersión. Su carácter alemán es profundo, poderoso, innegable. El nacimiento del drama en la música, tal cual ha ocurrido, puro y sugestivo, por lo menos una vez, en el punto culminante de la producción de Wagner, en Tristán e Isolda, no podía venir sino de las profundidades de la vida alemana; se puede calificar de alemán, en el sentido más alto de la palabra, el poder de sueño de este arte, así como su inclinación mística, su impulso metafísico, y sobre todo ese sentimiento profundamente serio que tiene de él mismo como arte, esta concepción sublime y solemne del arte - prácticamente, del teatro - del cual está lleno y que hace participar a su alrededor. Y agregado a todo esto, está hecho para el mundo, presto a dar júbilo al mundo, como ningún otro arte alemán del mismo rango, y es asimilar el pensamiento del maestro deducir de la razón de ser de este arte su ―intención‖, y su carácter. Ya he señalado el libro de alguien que no es alemán, el libro del sueco Wilhelm Peterson-Berger, *Ricardo Wagner, su sitio en la historia de la civilización*, que trata ese punto con notable sagacidad. El autor habla ahí del nacionalismo de Wagner, de su arte, que es un arte nacional alemán, y hace notar que la música popular alemana es la única tendencia que no está comprendida en esta síntesis. Para dar color local, Wagner tomó algunas veces el tono popular alemán, en los *Maestros Cantores* y en *Sigfrido*, pero ese tono no constituye el punto de partida de su creación musical, no es nunca la fuente en la cual bebe la inspiración, ni se apodera de su brotar, como en Schumann, Schubert y Brahms. Es necesario distinguir entre arte popular y arte nacional: el primero va hacia el interior, el segundo, hacia el exterior. La música de Wagner es más nacional que popular; tiene, sin duda, más de un aspecto que sobre todo un extranjero, reconoce como alemán, - es el sueco el que habla - ; ella tiene un sello irremediablemente cosmopolita.

Me parece que esta es una explicación sentida y muy fina de la originalidad del carácter alemán de Wagner. Sí, Wagner es alemán y es nacional en forma

ejemplar – tal vez demasiado ejemplar. Porque además de que su obra es una manifestación eruptiva del ser alemán, es también una representación escénica, y una representación cuyo intelectualismo, cuya eficacia publicitaria, va hasta lo grotesco, hasta la parodia; su aire está hecho para que un público cosmopolita, estremecido de curiosidad, grite: —¡Ah, naturalmente, eso es muy alemán!‖ Ese carácter alemán, por muy verdadero y poderoso que sea, aparece disociado, analizado en forma moderna, es decorativo, analítico, intelectual, y su poder de fascinación, su aptitud natural para influir a un público cosmopolita, viene de ahí. El arte de Wagner es la representación, la crítica del ser alemán por él mismo, por muy sensacional que sea; está hecho para hacer aparecer interesante el carácter alemán , aún para esos asnos de extranjeros; ocuparse apasionadamente de este arte es ocuparse apasionadamente de lo que es propiamente alemán, que glorifica, haciendo una representación crítica y decorativa. He aquí su nacionalismo, pero ese nacionalismo está impregnado de arte europeo, hasta tal punto que es profundamente inepto para simplificación alguna, para la beatificación por la que se quería hacer pasar.

…Nietzsche, irritado por cierta obscuridad alemana en las cosas de la psicología, reaccionó contra su primera tendencia, insistiendo sobre el carácter europeo del arte de Wagner, exagerándolo y burlándose de lo que había de alemán en su maestría. Y fue un error. Lo que había de alemán en Wagner era auténtico y poderoso. Y era su destino natural que el romanticismo alcanzara su cima y conociera el éxito mundial bajo forma alemana y bajo los rasgos de un maestro alemán de otra época.

…por poco que se haya asimilado el verdadero sentido de lo que era en realidad esa naturaleza de artista que reclama de manera radical las renovaciones, los cambios, las liberaciones, se hace imposible tomar al pie de la letra su lenguaje y sus palabras y no interpretarlos en lo que son, un idioma de artista en el que reina la impropiedad de los términos, los que a cada instante quieren decir otra cosa, algo enteramente revolucionario. Ese creador que a pesar de su alma, de su corazón y de pertenecer a la muerte, no está por eso menos cargado de vida ni va menos hacia el progreso como hacia un asalto, que ha exaltado al destructor universal, nacido de un amor libre, ese músico audaz que ya en Tristán se interna en un terreno que no es el de la música, él, a quien se llamaría hoy día un bolchevique trastornador de la civilización, ese hombre del pueblo que durante toda su vida renegó con convicción del poder, del dinero, de la fuerza y de la guerra, y que quiso hacer de Bayreuth - poco importa lo que el siglo haya hecho – el teatro de una comunidad, sin distinción de clases, a este hombre, ninguna restauración vergonzosa de confesarse, ningún espíritu de vuelta al pasado puede reclamarlo para sí, y toda voluntad tendida hacia el porvenir, sabe que él está con ella…Contentémonos con reverenciar en la obra wagneriana un complejo y poderoso fenómeno de la vitalidad de Alemania y de Occidente; de él surgirán siempre excitaciones profundas para el arte y para el conocimiento.



"El Buque Fantasma". Grabado de Gustavo Doré (Biblioteca Nacional).

—Las dos ficciones cumbres de la literatura marítima mundial
han tenido por escenario original las islas y los mares de Chile…
Las Aventuras de Robinson Crusoe de Daniel Defoe
y **Moby Dick** de Herman Melville…‖
F. Karl

—No conoce el mar sino el que ha doblado el Cabo de Hornos‖.
R. E. Dana

Como nos cuenta Hernán San Martín en su precioso libro Islas de Chile:
—Herman Melville basó su célebre novela **Moby Dick** (1851) en experiencias personales y en la historia real de un cachalote gigantesco, de piel blanca, que fue famoso en las cercanías de la Mocha, por cuyo mar se paseó por diez años, invicto, con varios arpones clavados en su cuerpo, hasta que fue abatido en una lucha descomunal con los balleneros‖. (*Herman Melville es también autor de **Billy Bud**, novela transformada en obra clave de la ópera inglesa por el compositor Benjamín Britten, también autor de la ópera **Peter Grimes**, ambas maestras, a mi juicio, por la sutil integración del mar como personaje fundamental del drama. Nota del autor*). —**Robinson Crusoe** no es la única gran novela que se originó en un hecho real ocurrido en la isla Mas a Tierra (del archipiélago de Juan Fernández) ya que también el genial Julio Verne situó en ella su novela **Dos Años de Vacaciones**.‖ Y continúa:
—…ese año (1889), unos codiciosos comerciantes de Valparaíso financiaron una expedición a la lejana isla de Cocos…El objetivo era ubicar un tesoro que había escondido allí el pirata E. Davis, y que, según algunos, era el cargamento de oro que en la época de la Independencia se llevó del Callao el capitán Thompson. Esta historia fue la que inspiró a Robert Louis Stevenson para escribir **La Isla del Tesoro**, otro clásico de la literatura marítima mundial‖.

(Para no quedar con las ganas de saber en qué termina esta increíble historia...‖El hecho es que los comerciantes de Valparaíso fletaron la barca chilena Clorinda de 284 toneladas, y se lanzaron a la aventura…Lo único que sabemos es que en vez de regresar a Valparaíso fueron a parar a Isla de Pascua.

Lo trágico fue que el mismo día que llegaron a Pascua el mar despedazó la nave y allí se quedaron solos y sin tesoro, porque todo se hundió con el barco.

El mar devolvió vigas, tablones, maderas. Con ellos los náufragos construyeron un lanchón con velas y se fueron hacia Polinesia. Otro grupo se quedó en la isla.

De los primeros no se supo nunca mas. Los que contaron la historia fueron recogidos por el barco chileno Abtao, que recaló en Pascua y los rescató‖).

—…Desde tiempos lejanos la aventura, en todos sus matices, vive en nuestras islas: corsarios, piratas, indígenas, raptores de indios, cazadores de cabezas humanas, hombres abandonados en una isla solitaria, exploradores y científicos del mar y de la tierra, naturalistas, cazadores de ballenas y de lobos marinos, fareros, revolucionarios, prisioneros políticos, amotinados, delincuentes comunes, esclavos

prófugos, buscadores de tesoros escondidos, fabricantes de oro, náufragos, marinos, colonos, en fin, todo el mundo de la aventura puebla el pasado y el presente de muchas de nuestras islas.‖ Y como podría no ser así, ya que Chile ―cuenta con aproximadamente 150 islas en los mares del norte grande, unas 200 islas en las costas de la zona central; y en la región sur austral unas 5.230 islas sin incluir las islas antárticas ni islotes menores, imposibles de contar.‖***(22)***

No es de extrañar entonces el caudaloso acervo mitológico que posee Chile en relación al mar, con relatos como La Formación de los Archipiélagos Australes, La Campana Sumergida, La Serena, El Balseo de las Almas, El Cañón Abandonado, personajes marinos como La Pincoya, El Camahueto, El Cuchivilu, La Manta e infinidad de otros mas y también con su Buque Fantasma, Buque de Arte, Buque de Fuego, Buque Embrujado, Baircoche, como es llamado indistintamente **El Caleuche**; diferente al **Lucerna**, barco fantasma que recorre los mares de Chiloé y es grande como el mundo ya que para pasearlo de proa a popa se parte siendo niño y se llega a la ancianidad, y al **Oriflama**, base histórica real del Buque Fantasma.

El Caleuche es un buque que navega y vaga por los canales del sur de Chile, iluminado profusamente en noches oscuras, tripulado por brujos poderosos que lo utilizan en sus correrías oceánicas. Esta nave que emerge de la oscuridad completamente iluminada y con sus velas de color rojo navega indistintamente sin rozar la superficie del agua, o surcando el mar, o por debajo de las aguas ya que tiene el poder de hundirse como submarino y así, rescatar marineros fallecidos o pescadores y también apoderarse de personas a quienes, sin dañar, los lleva a visitar ciudades del fondo del mar, descubriendo los grandes tesoros de las profundidades. Quien haya experimentado estos viajes no debe revelar lo que ha visto pues corre el riesgo de ser muerto por los tripulantes.

En su cubierta se realizan fiestas y bailes al son de una música maravillosamente seductora. Son entretenciones y pasatiempos para hacer pasajera la inmortalidad de los hechizados navegantes, otrora ahogados recogidos por el barco.

El avistamiento del Caleuche ocurre en los años bisiestos, ocasiones en que recorre los mares buscando hombres en las embarcaciones, que son cautivados por la música de encantamiento del barco haciendo zozobrar las embarcaciones por el oleaje, por eso navega de preferencia en aguas de Chiloé arribando a fondeaderos como Yutuy o Punta de Quemchi y a los puertos de Llicaldad, Tren Tren, cerca de Castro y Quicaví, donde se encuentra la Cueva y la Corte del Rey de los Brujos, ocultándose tras una densa niebla que el mismo produce, desapareciendo misteriosamente a los ojos de quien lo divisa, dejando tras de sí un vago y extraño ruido de cadenas y los ecos difusos de una melodía cautivadora y enervante.

Hay testimonios que indican que todo aquel que pisa el Caleuche se deforma, además de volverse idiota y desmemoriado, para asegurar el secreto de lo que ocurre a bordo, y basta con solo rozar el barco por solo un instante para tornarse demente, quedándole la cabeza vuelta hacia la espalda para siempre y quien tenga la desgracia de toparse con él en alta mar sufrirá horribles desfiguraciones. Por eso

se recomienda que para evitar todo esto no se debe mirar el Caleuche a menos de hacerlo con la precaución necesaria como para que sus tripulantes no se percaten, tripulantes que se desplazan a saltos, en una sola pierna, ya que tienen la otra doblada a la altura de la rodilla, hacia atrás, amarrada a la espalda. Al Caleuche no hay que mirarlo, ya que sus tripulantes castigan al que lo mira volviéndoles la boca torcida con la cabeza hacia la espalda o matándolos de repente, por arte de brujería.

Se trata entonces de un buque maldito, de condenados cuya principal actividad es el contrabando y que jamás navega a la luz del día.

Para acceder al Caleuche, el Rey de la Cueva abandona su caverna y en compañía de su corte de brujos monta en un Caballo Marino - que avanza a gran velocidad cruzando las olas - para subir a su barco de los espíritus. Este animal mágico es utilizado para transportar de una sola vez a todos los miembros de la Mayoría (Tribunal de los brujos de Chiloé: la organización, que consta de trece integrantes está muy bien estructurada, con entidades superiores que dictaminan la suerte de quienes los ofenden).

Al Caballo Marino, los brujos lo crían desde pequeño y encerrándolo en una jaula, lo depositan en el fondo del mar donde lo nutren con luche y cochayuyo. Lo tratan con ungüentos especiales para que crezca en forma desmesurada y si hay que atraparlo le arrojan un lazo confeccionado de sargazo; pero cuando el brujo requiere de sus servicios se acerca a la orilla del mar y silba de un modo especial y aparece el Caballo Marino confundido con las olas encrespadas del mar arrojando espuma por la boca y relinchando con fuerza, con los ojos desorbitados refulgiendo en la oscuridad como dos faroles, emergiendo del mar botando cascadas de agua por las narices y con sus crines semejando huiros plateados resplandeciendo bajo la luz de la luna.

El Caballo Marino crece y se alarga dependiendo de la cantidad de personas que deba montar en su lomo y, terminada su misión, tras una palmadita en el anca para que retorne a su morada marina vuelve a sumergirse en las profundidades del mar.

El Caleuche puede permanecer a plena luz del sol, a la vista de todos, pero convertido en un varado trozo de madero flotante en la playa o una roca de orilla de mar, y sus tripulantes entonces, convertidos en toninas, aves acuáticas y lobos marinos retozarán en la playa o, de preferencia, como focas, sobre arrecifes en donde toman el sol plácidamente, arrullados por la cadencia de las olas.

Floridor Pérez nos cuenta que: ―En el archipiélago se encuentran todavía muchos desdichados que sobrevivieron a la experiencia de haber pisado la cubierta del ―buque de arte‖, pero desgraciadamente ellos nada pueden aportar, porque los brujos, antes de dejarlos ir, les hicieron perder la razón y la memoria. Con esta precaución procuran seguir perteneciendo a los misterios de cielo, mar y tierra, que todavía abundan en el mundo actual.‖

Y si de misterios hablamos, hablemos del Oriflama, Nave de los Agonizantes, Nave de los Muertos, Cementerio Flotante, en la versión de José Emilio Mora: ―A principios de 1770 salió de Cádiz con 300 tripulantes y pasajeros el velero **Oriflama**.

Pertenecía a la firma naviera Ustáriz. La nave venía hacia América al mando del capitán José Antonio Alzaga y del piloto Manuel de Buenechea. Desde que entró al Pacífico hincharon las velas vientos que presagiaban terrible tragedia. Una epidemia misteriosa y el hambre diezmaron la tripulación y pasajeros.

Al atardecer del 23 de Junio de 1770, el **Oriflama** fue avistado en las cercanías de Valparaíso por el velero **Gallardo**. Comandaba este último barco el capitán Juan Esteban Ezpeleta. Esta nave también era de matrícula de Cádiz.

El capitán Ezpeleta era amigo íntimo del capitán Alzaga. Al divisar el **Oriflama**, ordenó disparar un cañonazo de saludo. Sin embargo, el **Oriflama** no dio señales de vida y siguió silenciosamente su marcha. Esto provocó natural extrañeza en la tripulación del **Gallardo**. Su capitán ordenó entonces darle alcance. Vino la noche y con ella una calma que impidió alcanzar el barco silencioso.

El día 24 y a una distancia de dos leguas, el **Gallardo** arrió un bote. Este se acercó al **Oriflama**, donde reinaba un silencio impresionante. Cuando los hombres del **Gallardo** abordaron el extraño navío presenciaron un cuadro macabro. De los 300 tripulantes y pasajeros, solo quedaban con vida 106. Todos moribundos. Solo 30 podían sostenerse en pie. Pero debilitados en grado sumo, eran incapaces de articular la menor palabra ni de hacer la mas leve maniobra. Esta era la razón del silencio y de que la nave llevara solo una de las velas izadas y ninguna luz indicadora. El día antes un marinero del Oriflama había tratado de subirse a un palo para encender una luz. La debilidad lo había arrojado al mar, al no poder sujetarse.

Regresó el bote del **Gallardo** para explicar su asombroso descubrimiento y buscar auxilio. El capitán Ezpeleta ordenó bajar cuatro botes con 40 hombres para ayudar a las víctimas del **Oriflama**.

Pero en los instantes en que se cumplía esta orden, se desencadenó una tormenta violentísima que separó a ambas naves. Sobrevino la tarde y se puso el sol. Llegó la noche. Y mientras desesperaba el **Gallardo** por la imposibilidad de socorrer a la tripulación del **Oriflama**, sucedió lo increíble e impresionante: vieron que izaba con gran rapidez sus velas. Encendía todas sus luces, las de los mástiles, incluso la del tope del palo mayor. Y se alejaba velozmente‖.

Sobre la prodigiosa iluminación del **Caleuche** hay numerosos documentos: ―Un experto marino, oficial de guardia del buque Copiapó, comunicó a la Capitanía del Puerto de Valparaíso, que un barco muy luminoso pasó junto al suyo, ―sin hacer ruido sobre las aguas, sin detenerse ni responder a sus señales‖.(1911)

¿Y quién dudaría del oficial Agustín Prat von Seitz, segundo comandante de la escampavía Huemul de la Armada Nacional?

Cuenta el sobrino del héroe de Iquique (En carta publicada por la Revista Católica, Nº 179, del 2 de Enero de 1909) que ―a las 3hrs. 45 min. del domingo 8 del mes en curso‖, la guardia le avisó que se acercaban dos luces blancas, cuyo aspecto ―a la vez que grande era muy poco común…‖ No creían que fuesen luces de un remolcador, pues ―venían como suspendidas en el aire a una altura no menor de un metro y sin verse embarcación alguna…‖‖Iba ya a salir a cubierta, cuando percibí que por la claraboya de mi camarote entraba una gran claridad que lo iluminó a tal punto

que parecía se incendiaba‖. Premunido de catalejos, pudo observarlas —avanzando siempre con una velocidad no menor de siete millas ni mayor de quince‖. Después de permanecer largo rato en una carboneras fiscales, emprendieron —de nuevo su vertiginosa marcha‖ en dirección a Punta Aguy. —Una vez que hubo clareado el día ya no se divisaba nada, por lo que se suspendió la observación‖.

Conocer cientos de estos casos es la única forma de desentrañar los secretos del Caleuche.‖ Floridor Pérez.

Oreste Plath nos cuenta que —Siempre corsarios venidos de Holanda se adueñan de Chiloé, descubren zonas y espantan por su audacia…‖

—La flota corsaria de los hermanos holandeses Simón y Baltazar de Cordes, entre los que está Antonio el Negro y el capitán Vicente van Eucht con su barco Calanche, se queda en los canales del archipiélago, asaltando los poblados de la costa, desapareciendo para volver a reaparecer en las caletas o puertos estilando misterio y leyenda.‖

¿Es posible que la leyenda del Caleuche se remonte a las correrías de este buque holandés Calanche que comandaba el holandés Vicente van Eucht? ¿Es posible que exista una contracción lingüística que haya mezclado las palabras Calanche y Eucht derivando en Caleuche?

De todas formas se trata de un buque holandés, desaparecido misteriosamente en los mares del fin del mundo.

El investigador Rodolfo Lenz cree que Caleuche deriva de las palabras araucanas: Caleutun, mudarse de condición, transformarse, y Che, gente; de donde Caleuche, gente transformada. Para Manuel Antonio Román la etimología araucana sería: Calul, cuerpo humano, Che sufijo que indica gente o persona. También Caleuche podría derivarse de Calenches: otras gentes; gente que los misioneros trajeron a Chiloé desde el Golfo de Penas, quienes referían naufragios y llegadas de buques misteriosos…

Otras gentes. —¿Gentes como Davy Jones, señor de las profundidades, que recoge los muertos para guardarlos en su gran cofre, bajo las tinieblas del mar.

¿O como Jonah, espíritu del mal, que se encarna en tripulantes provocando desgracias y daños sin cuento? ¿O el Hombre Gris, que llega silenciosamente y se sienta a esperar el pago de su tributo en medio de las tempestades, un horrendo gemido que se ahoga en las aguas chilotas y la deuda queda cancelada?‖ En el cine, la serie —Piratas del Caribe‖, retrata similares personajes de espanto de este Buque Fantasma, que navega también en forma submarina.

El capitán de Alta Mar, señor Carlos de Caso, afirma que —para nosotros, fue siempre motivo de interés conocer el origen de la versión chilena que tiene alguna semejanza con la de aquel capitán maldito del —Holandés Voladorǁ, Buque Fantasma que ronda eternamente el Cabo de Buena Esperanza, sin poderlo doblar jamás, porque no puede virar en redondo, según el decir, pierde tanto camino que, lo que gana por un bordo lo pierde por el otro…‖

Este es el mundo en el que nos sumerge Ricardo Wagner. Y es Senta,

redentora del Holandés, quien enfrentada al retrato con la imagen del condenado por quién vive y muere, la que nos explica:

"Contra vientos adversos
y furia de la tempestad
quiso un día doblar un cabo.
Maldijo con necia arrogancia:
"¡No cederé ante ti
por toda la eternidad!"
¡Y Satanás le oyó!
¡Y le tomó la palabra!
¡Y desde entonces vaga maldito
por el mar, sin descanso, sin paz!"

En el año 1838 Wagner leyó ―Las Memorias del Señor von Schnabelewopski‖ en el que su autor, el poeta Heinrich Heine menciona la leyenda del Holandés Errante, capitán de un buque que fue presa de una espantosa tempestad cuando navegaba por el Cabo de las Tormentas. Todo era naufragio a no ser que se renunciara a la travesía en busca de un refugio seguro en tierra. Pero su capitán no retrocedió, profiriendo un sacrílego voto en el que apostaba doblar el Cabo aunque se precisara para ello de toda la eternidad. ―Desde entonces, a lo largo de los siglos, este buque maldito, tripulado por seres demoníacos, ha seguido navegando a la deriva como un fantasma de los océanos, temido por los marinos de todas las latitudes‖ (Nicolás Barquet).Esta condenación no tiene término a menos que el maldito sea redimido por el amor de una mujer que le sea fiel hasta la muerte.

Un año después, en 1839, Wagner, que había sido despedido de su cargo de Kapellmeister en Riga, agobiado por las deudas, sin dinero, fue presionado por el destino, abandonando Riga con su mujer Guillermina Planer y su enorme perro terranova. Cuando Wagner sale de viaje con su perro es porque habrá un cambio importante en su destino.

El paso de la frontera ruso-prusiana no es…sencillo…Primero tienen que esperar en una especie de choza de contrabandistas, a que se ponga el sol; luego, por unos senderos, tienen que deslizarse hasta el foso que hay a lo largo de la frontera, sorteando los puestos de los cosacos y las patrullas de centinelas que tienen la consigna de disparar sobre todo lo que parezca sospechoso; franquear el foso y trepar por la pendiente opuesta sin ser vistos. Y todo esto arrastrando las maletas, sosteniendo a la extenuada Minna y vigilando al engorroso Robber que a cada momento está a punto de delatarles. Por milagro salen del paso felizmente, y Moeller que espera la llegada de los fugitivos en territorio prusiano, solloza de alegría. Al día siguiente hay que esquivar Koenisberg, ciudad llena de alguaciles, y escurrirse hasta Arnau en un viejo faetón que vuelca y lanza a los viajeros entre unos matorrales. Minna se queja de dolores internos. Hay que descansar un día en una casa de campo inhóspita, y seguir en seguida hasta el puerto prusiano de Pillau‖. (Guy

de Pourtalés). Se dirigieron en la oscuridad de la noche hasta este puerto del Báltico con el grave peligro de ser detectados por tropas militares y tomaron una pequeña goleta comercial que transportaba guisantes y avena, el *Thétys*, rumbo a Inglaterra. A poco navegar, se desató una violenta tormenta. Wagner con su sensibilidad a flor de piel, entre el pánico y el mareo, vio pasar muy cerca otro navío que bien podría ser el Buque Fantasma. A sus veintiocho años Wagner se encontraba a sí mismo con el Holandés. ―El holandés volador se me apareció; mi propia situación le dio la fuerza moral; y la tempestad, las olas del mar, las rocas escandinavas y la vida de a bordo, su fisonomía y su colorido‖. El tema del Buque Fantasma ya bullía en su mente. La goleta hizo lo que no hizo el capitán maldito y atracó en un fiordo noruego puesto que hasta allá los empujó la tormenta. En tierra escuchó que se llamaba a una joven con el nombre ―tjenta‖ (en noruego: chica, muchacha) y pensó que se trataba de un nombre: Senta.

El *Thétys* reemprendió el viaje tres días después y entonces se desató una tempestad superior a la terrible tormenta anterior que los lanzó hacia las rocas de la costa holandesa y no los hizo encallar de milagro. ―Durante veinticuatro horas tuvimos que luchar contra la tempestad y contra nuestros nuevos sufrimientos. Encerrados en la exigua cabina…con un solo catre a nuestra disposición, caímos presa de horribles angustias y mareos. Para mayor desdicha, la cantimplora de aguardiente, a la que los marineros, para estimular sus fuerzas perdidas en el duro trabajo, recurrían a menudo, se encontraba bajo el banco en que yo estaba tendido, y Koske era el que con mayor frecuencia venía a reconfortarse allí. Así, cada vez que descendía la estrecha escalera de la cabina, Robber se arrojaba sobre él con redoblado furor, resultando de ello una lucha de vida o muerte que en mí provocaba los trastornos de los más horribles mareos.‖ El Tetis choca con una roca y una ola arranca de la proa la imagen simbólica de la ninfa Tetis. Los gritos de los marineros, el silbido del viento, las toneladas de agua que atravesaban la goleta de un lado al otro ya era drama musical en el alma de Wagner. ―Lo que en mí despertó el horror de la muerte no fue tanto la terrible potencia del mar, que lanzaba furiosa y constantemente el navío a la deriva, ya hacia el fondo de un precipicio, ya a la cima de altas olas a pico: antes bien, lo que me hizo temblar fue la desmoralización de los marineros, las miradas inquietas y desesperadas que nos lanzaban acusándonos en su superstición de ser la causa del naufragio inevitable. Ignorando la inocente razón que configuraba el misterio de nuestro viaje, aquellas gentes suponían que nuestra fuga tenía un motivo criminal. El mismo capitán, en el momento más crítico, pareció lamentar el haberme aceptado a bordo. Era evidente, en su concepto, que nosotros habíamos llevado la desgracia a la travesía. Ordinariamente y sobre todo en verano ésta se hacía sin dificultad alguna y con bastante rapidez. A la hora indicada, una terrible tormenta se unió a la tempestad. Minna pedía ardientemente que el cielo la fulminara con sus rayos antes que dejarla sumergirse viva en la espantosa inmensidad del agua. Me suplicaba la atara conmigo mediante algunas ropas con el fin de que no nos separásemos en la muerte. Pasamos una noche entera en tales angustias, cuya intensidad sólo era disminuida por nuestro agotamiento.‖ Doce días mas tarde llegan a Londres traspasados del terror a la fuerza desatada del mar.

—Sentirnos bajo el amparo de las manos seguras del marino inglés y poder decirnos que todas nuestras angustias habían tocado a su fin nos colmó de una emoción religiosa. Mas, sin embargo, alguna dificultad quedaba todavía por delante; existían aún los innumerables peligros que ofrecían los bancos de arena de la costa inglesa, donde anualmente, según se nos dijo, naufragaban aproximadamente cuatrocientos barcos. En medio de tales obstáculos, tuvimos que sufrir durante veinticuatro horas los impetuosos torbellinos del viento, ocasionándonos tal demora que no llegamos a la embocadura del Támesis sino en la noche del 12 de agosto.‖

—…Penetramos en la casa al punto de recibir una violenta alarma por la desaparición de Robber…cuando repentinamente le vimos doblar la esquina y acercarse tranquilamente. Más tarde supimos que nuestro amigo Robber había ido hasta Oxford Street, indudablemente en busca de novedades, y su sorprendente regreso a un lugar en que nunca había estado, me proporcionó un ejemplo conmovedor del certero instinto animal.

Solo entonces tuvimos tiempo para darnos cuenta de los desagrados ulteriores que nuestro viaje arrojaba como saldo. Primeramente, hayamos divertido el sentir que la tierra firme también cabeceaba bajo nuestros pies. A cada paso nos acometía el temor ridículo de caer al suelo; pero el enorme lecho inglés en el cual buscamos el merecido reposo comenzó también a rodar y a bambolearse; no bien cerrábamos los ojos, caía en un profundo abismo y nos enderezábamos dando gritos de socorro. Este estado anormal llegó a hacerse insoportable, mientras nosotros nos preguntábamos con angustia si la horrible navegación llegaría a durar por toda la vida. A estos males se agregaban molestas náuseas, provocadas por los platos fuertemente sazonados de los cuales abusáramos luego de la abominable pitanza del Tetis. Perdido el vigor con la sucesión de miserias, llegamos a no saber, en suma, qué cosa buscábamos en Londres, adonde con tantos gastos habíamos llegado…‖ Wagner, también, maestro del humor.

—En la noche y la miseria. Por duros caminos hacia los astros.
Que Dios quiera darme el porvenir.‖
Ricardo Wagner, Manuscrito en la primera página de la partitura.

Argumento, resumido, de **"El Holandés Errante"** o **"El Buque Fantasma"** de Ricardo Wagner:

Primer Acto: En el mar, una espantosa tempestad se muestra en los acantilados de la costa noruega en donde ha sido arrastrada la nave de Daland, anclada, cercana al pueblo en donde vive con su hija Senta. Se hace cargo de la vigilancia nocturna del buque, el piloto, que entre dormido y despierto, entona una canción premonitoria. Aparece entonces entre la niebla y la obscuridad de la noche el Buque Fantasma, el buque negro con velas rojas, que silenciosamente hecha amarras contiguo al barco noruego. Aparece en cubierta un hombre pálido, con vestimenta enlutada y roja, al igual que el barco con el cual se identifica. Se trata del Holandés Errante, a quien una maldición lo condena a saltar a tierra solo cada siete años de vagar por los mares.

Llegando a tierra, bajando de su Barco Fantasma, repleto de condenados, de quienes es su capitán, el holandés exclama lo siguiente:

“El plazo ha vencido
Y otra vez transcurrieron siete años,
Lleno de hastío me devuelve el mar a tierra
¡Ah, orgulloso océano!
En breve plazo tendrás que soportarme de nuevo
Tu oposición es pasajera,
Pero mi tormento es eterno.
No hay más que una salvación, que busco en tierra,
Pero jamás la encontraré
¡Ah, corrientes de todos los mares,
os seré fiel hasta que se rompa vuestra última ola
y se sequen vuestras últimas aguas!
¡Cuan a menudo me precipito anheloso
en los mas profundos abismos del mar,
mas jamás hallo la muerte!
¡ Lancé mi navío contra las escolleras
donde yace el cementerio de barcos
mas mi tumba no se cierra sobre mí !
Provoqué con burlas al pirata
y esperé morir en el brutal combate
“ ¡ Aquí ! “ gritaba yo
“ ¡ Muestra aquí tu fama ! “
“ ¡ Barco y botes están llenos de tesoros ! “
Mas el bárbaro hijo del mar se santiguó
y huyó lejos atemorizado
¡ En ninguna parte una tumba !
¡ Jamás la muerte !
Es la terrible sentencia de mi condena.
A ti me vuelvo otra vez y te pregunto,
bendito ángel de Dios
que pusiste las condiciones de mi salvación :
¿ Fui, desdichado, juguete de tus burlas
cuando me anunciabas la redención ?
¡ Inútil esperanza !
¡ Vana y terrible ilusión !
No existe en la tierra fidelidad eterna.
Solo me queda una esperanza, solo una,
pero siempre inalcanzable :
Mientras la vida aliente en la tierra
jamás se cumplirá.
¡ Día del Juicio !

¡ Día primero y nuevo !
¿ Cuándo romperás en medio de mi noche ?
¿ Cuándo sonará el golpe exterminador
que traerá el cataclismo
y hará saltar en pedazos el mundo ?
Cuando llegue el día
y todos los muertos resuciten
entonces yo me sumiré en la nada.
¡ Mundos, cesad vuestro curso !
¡ Eterna aniquilación, hazme tuyo !"

Maldito, hasta que encuentre una mujer que sea capaz de amarlo, incluso hasta la muerte. Daland, el capitán noruego, sube a cubierta y despierta al piloto y el resto de la tripulación. ¿Se trata de un sueño? El hombre de negro se aparece a Daland ya en tierra y le pregunta: ¿tienes una hija? Ante la respuesta, el holandés le ofrece todos los tesoros de su navío a cambio de pasar una noche en su casa.

En el **segundo acto**, en casa de Daland, su hija Senta - rodeada de otras jóvenes que cantan hilando sus ruecas - está silenciosa, ensimismada en la contemplación de un retrato que representa al Holandés Errante de la leyenda.

Ama a ese ser maldito. Su nodriza María la amonesta, y que ya deje de pensar en ese ser tenebroso, y lo mismo sucede con sus compañeras. Sin despegar los ojos del cuadro, entona una balada que narra las desventuras del orgulloso navegante y su maldición al proferir el impío juramento de no desistir jamás en su empeño y que lo ha condenado a surcar los mares sin descanso, sin paz, sin esperanza de redención…a menos que… se levanta como en éxtasis…sea ella quien salve al condenado, mostrándole fidelidad hasta la muerte. Aparece su novio, el cazador Erik, quien le explica que ha tenido un sueño en que el Holandés Errante ha llegado para llevársela. Senta prorrumpe en un grito jubiloso que a los demás llena de espanto. Erik, comprendiendo que ha perdido a su amada, se retira desesperado, quedando Senta sola frente al retrato; retrato que cae al suelo en el mismo instante en que profiere un grito de sobresalto ante la figura ahora real del extranjero de negro, de pié en la puerta, quedando ambos en contemplación muda, inmóviles, extáticos.

En el **tercer acto**, ambos navíos están amarrados al malecón. Es de noche. El navío de Daland está profusamente iluminado y los marinos cantan alegremente mientras el navío negro está a oscuras y en silencio de muerte. El horizonte se ha contaminado con nubarrones de tormenta y el mar comienza a agitarse de violento oleaje. Los marinos de Daland se retiran con una risotada estridente. De la casa sale Senta seguida de Erik y su padre Daland, que en vano tratan de retenerla, mientras el holandés, creyéndose traicionado, leva anclas y desplegando sus velas rojas en los mástiles negros de su buque maldito se hace a la mar. Por última vez.

Senta, al ver el barco que se aleja llevándose al hombre que ama, se arroja al mar desde un promontorio rocoso, gritándole que le es fiel hasta la muerte. En ese instante, el navío fantasma desaparece en un torbellino hundiéndose en el mar y se ve

“El Holandés del Buque fantasma”. Mármol por Caspar David. Zumbusch. Foto de Camila Gajardo Sansot. Museo Richard Wagner, Bayreuth.

emerger las figuras del holandés y su amada, transfigurados, vivamente iluminados por los rayos del sol naciente, ascendiendo hacia los cielos, en alas de redención.

—Desde el fondo de las edades, el Holandés misterioso avanza, por el mar tempestuoso, hacia tierra firme. Pone el pie en ella, al cabo de siete años, y por última vez. Desde época inmemorial erra así, maldito, por haber llamado a Satán en su ayuda…Maldito, condenado a errar por los mares hasta el día del Juicio Final, tiene la posibilidad de tentar, una vez cada siete años, su suerte suprema: la de hallar una mujer que, por su amor y la entrega total de su persona, logre quebrar la maldición. Pero también la cantidad de esas tentativas ha sido establecida por el destino; y la última que le está permitida es ésta a la que asistimos en El Buque Fantasma. Si fracasa, su condenación será definitiva; mientras espera el juicio de todos los hombres, deambular por los mares será su terrible purgatorio.

El primero de los grandes héroes típicamente wagneriano ¿es el símbolo de quién, de qué? ¿Del Judío Errante, errante por haber dado muerte a Jesucristo? ¿Del ser sin hogar ni patria, como él, Wagner, en el momento de esta travesía, expulsado de su puesto de director de orquesta con 300 tálers en el bolsillo? ¿Del hombre en busca del amor y que no llega a encontrarlo? ¿Del revolucionario que persigue la quimera de un nuevo ideal?

—Toda obra de arte es una confesión‖, ha dicho Goethe…

En ninguna parte como en la obra wagneriana, desde el Holandés hasta Parsifal, se pone de manifiesto este poder de manera más emocionante. Todos los héroes de Wagner son Wagner mismo…

Para el Holandés, como para todas las otras encarnaciones wagnerianas, resulta evidente la mezcla de la trasposición consciente y la metamorfosis inconsciente. Que la primera sea para nosotros, observadores actuales, la menos interesante, ¿qué tiene de asombroso? Que Wagner, huyendo de Riga hacia lo desconocido, sin dinero y —agraciado‖ con una mujer cuya presencia comenzaba ya a pesarle, se haya visto en la figura del Holandés errante, solitario por los mares, es cosa clara, elemental. Pero ¿se ha visto, conscientemente también, en aquel que se apresta, por la última vez prevista por el destino, a afrontar la prueba del amor? Puede ponerse en duda.

He aquí al Holandés en tierra. Apenas encuentra a Daland…le dirige, ávido, la pregunta quemante: —¿Tienes una hija?‖ La respuesta afirmativa de Daland lo angustia. Ante el camarada deslumbrado, despliega sus fabulosos tesoros…

¿Dónde se halla Wagner en el momento en que encuentra en su camino la sombra inmensa del Holandés? Tiene veintiocho años, meses más, meses menos… Pero todavía no es Wagner. El Holandés le permitirá llegar a serlo.‖ Antoine Goléa, —Wagner en el Espejo de sus Héroes‖

—La leyenda del Judío Errante es el símbolo de las más insignes
aspiraciones de la Humanidad, condenada a vivir en perpetua
marcha, sin posibilidades de descanso.‖
Carta a Daniel Halevy en —Reflexiones Sobre la Violencia‖ de Jorge Sorel.

—Wagner ha representado del modo más expresivo la inquietud,
el pathos trágico e impetuoso de la naturaleza humana,
estilizando en tonos oscuros al Holandés Errante, personaje
fascinante, maldito, sediento de paz y de redención‖
Thomas Mann.

—Durante todo el siglo XIX las óperas utilizaron el mar
como poderoso fondo para intensos dramas humanos,
siendo el más famoso de ellos El Holandés Errante de Wagner (1841).‖
Simon Trezise.

…‖El Buque Fantasma‖ es una de las partituras mas vívidas
que se han compuesto.
Sobre el particular se cuenta que el famoso director Franz Lachner,
al preparar una recordada versión de esta ópera en Múnich en 1864
se quejó —del viento que soplaba en su rostro cada vez
que abría la partitura‖
y con ello no hizo sino definir en forma muy gráfica
la vitalidad de esta música.‖
Orlando Álvarez Hernández, —El Holandés Errante y su Buque Fantasma‖.

—El paso a través de las rompientes de las costas escandinavas produjo sobre mi imaginación una impresión maravillosa. La leyenda del *Holandés errante*, tal como la recibí de boca de los marineros, tenía para mí un colorido especial, mezcla de impresiones que en mis aventuras había experimentado. Esta obra persistió en mi imaginación, máxime cuando tuve conocimiento del empleo característico hecho por Enrique Heine de esta leyenda en una de las partes de su Salón. En particular, el modo de redención de este Ahasvero del Océano tomado por Heine de una pieza holandesa del mismo título, acabó de proporcionarme todos los medios propios para hacer de esta leyenda un argumento de ópera…

—…La figura del *Holandés errante* es la creación mítica y poética de la imaginación popular. En ella se expresa con sugestiva energía un rasgo primordial de la naturaleza humana. Este rasgo, en su significación más general, es la aspiración al descanso después de las borrascas de la vida.

En medio de la serenidad del mundo helénico, encontramos este rasgo en los errores de Ulises y en su deseo de tornar a su patria, a su casa, a sus rebaños y a su esposa; bienes ciertamente al alcance del gozoso ciudadano, hijo de la antigua Hela, y poseídos al cabo por él.

El cristianismo, después de repudiar la patria terrestre, encarna este rasgo en la figura del Judío errante; para este viajero, condenado eternamente a una vida sin objeto y sin alegría, ninguna esperanza de redención terrestre podía animar su existencia; no le quedaba más que un solo deseo; la aspiración a la muerte; una sola esperanza, la perspectiva de no ser…‖ Ricardo Wagner, —El Holandés Errante‖.

—…De algún modo, la leyenda de **El judío errante** trata de explicar la causa que justifique las esencias de ese extraordinario ser:

Un zapatero de Jerusalén, llamado Ahasverus, participa inconscientemente en uno de tantos motines ocurridos en la ciudad dominada por los romanos. Los disturbios se desencadenan precisamente con motivo del juicio de Jesús Nazareno, condenado por su pueblo a morir en la cruz.

Cuando Jesucristo pasaba con la cruz a cuestas, camino del Calvario, salió Ahasverus a la puerta para ver qué ocurría.

El Nazareno le pidió permiso para sentarse unos momentos en el poyo de su puerta y descansar del tremendo peso de la cruz.

Ahasverus, sin embargo, respondió despiadadamente: -¡Anda! ¡Anda!...Y hasta dicen que le empujó despectivo.

Por lo que Jesucristo maldijo:

-Yo me detendré y reposaré, pero tú marcharás sin descanso hasta el Juicio Final.

De ahí que siempre se haya visto a Ahasverus vagar y caminar por todos los tiempos y lugares. Sin poder detenerse a reposar plácidamente en cualquier zona de la tierra. Una fuerza superior y fatídica no le permite asentarse en ningún lugar. El destino le arrastra de un sitio para otro sin parar…‖ Jacob Al-Kubba, ―Los Judíos‖ (Prólogo al lector). Extracto.

―Recuerdo perfectamente que, antes de pasar a la realización propiamente dicha de El buque fantasma, compuse el texto y la melodía de la balada de Senta, en el segundo acto. Inconscientemente, deposité en ese fragmento los gérmenes temáticos de toda la partitura. Constituía la imagen concentrada de todo el drama tal como se esbozaba en mi pensamiento. De tal modo que, una vez concluida la obra, tuve deseos de llamarla: Balada dramática. Cuando por fin pasé a la composición, la imagen temática que había concebido se extendió por sí sola, como una especie de red, a toda la obra. Sin que me lo hubiese propuesto expresamente, me bastó desarrollar en su sentido natural los diversos temas contenidos en la balada para tener frente a mí, bajo la forma de construcciones temáticas bien características, la imagen musical de las principales situaciones líricas de la pieza. Hubiera debido proceder con toda la arbitrariedad del compositor de ópera si, en el transcurso de las distintas escenas del drama, hubiera querido encontrar, para expresar estados de alma idénticos, motivos nuevos y diferentes. Por lo tanto, no teniendo el designio de confeccionar una colección de fragmentos de ópera, sino de crear simplemente una imagen tan clara como posible de mi tema, no sentí la menor veleidad de proceder de ese modo.‖ Ricardo Wagner, ―Comunicación a mis Amigos‖.

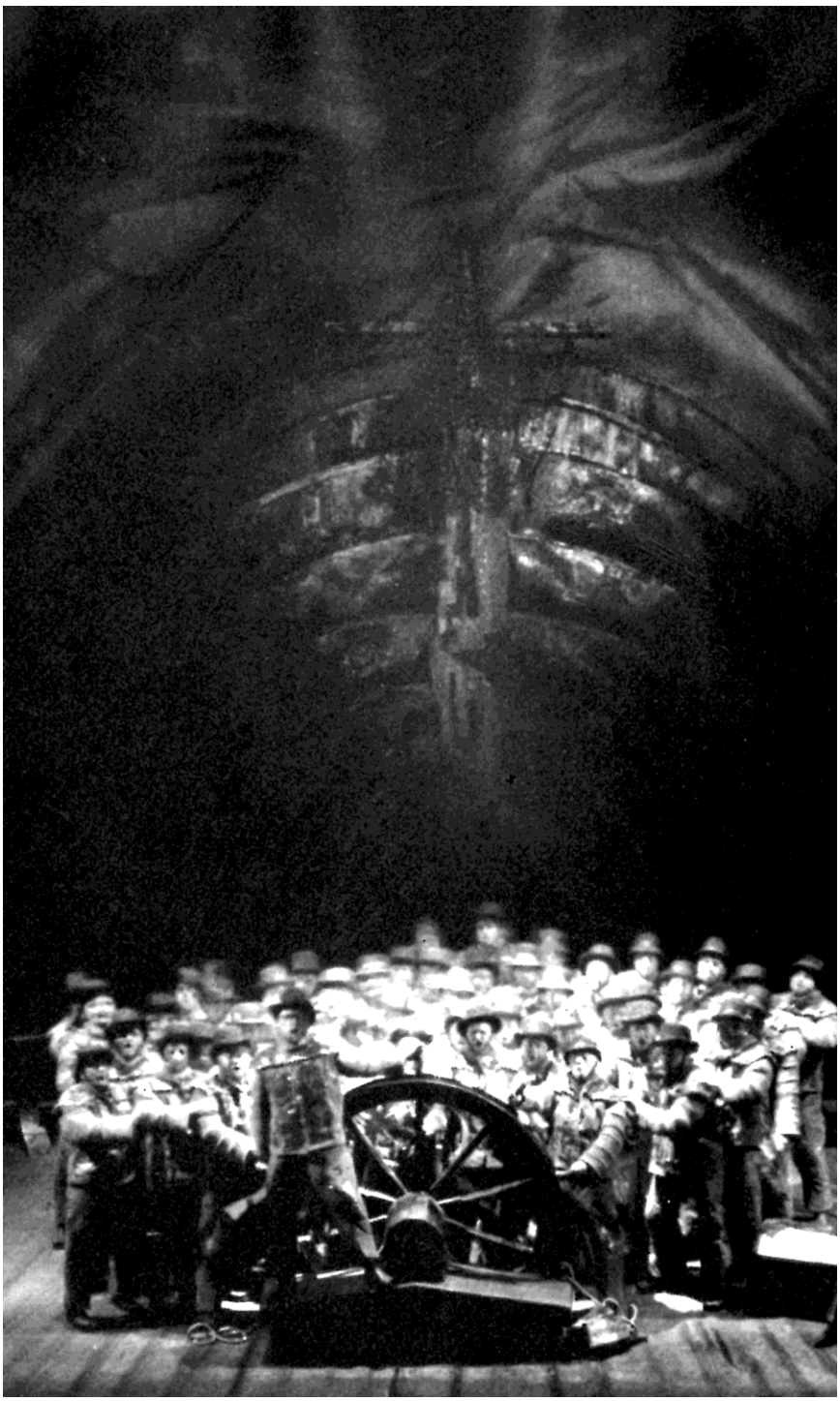
―…la construcción temática de *El buque fantasma* es de las más claras. Wagner utiliza solamente dos motivos esenciales: el patético llamado del marino maldito…y el motivo de Senta…Nada más simple que esta construcción del preludio, que resume, por el desarrollo de los dos leitmotiv, todo el drama. Los temas secundarios…presentan un evidente parentesco con el motivo del Holandés…Esta misma simplicidad es simbólica: expresa la *unidad sintética* que Wagner pretende

realizar en su obra… *Acción interna:* retengamos estas palabras; la forma en que Wagner utilizará en adelante el leitmotiv le permitirá dejar hablar a la música mientras los personajes en escena guardan silencio: la orquesta hablará por ellos. Su lenguaje, carente de palabras, seguirá siendo, sin embargo, de una precisión suficiente como para que el oyente comprenda lo que las palabras, en el diálogo ordinario, ocultan, envuelven en un velo falaz: en el mismo *Buque fantasma*, en el segundo acto – después que Daland ha dejado a su hija sola con el Holandés -, los cuarenta compases en que la orquesta une los temas del Holandés y de Senta explican, mucho más que las palabras que pronto cambiarán el capitán y la joven, mucho más que largos discursos, lo que en un instante ha ocurrido en el corazón de esos dos seres.‖ René Dumesnil, ―La Naturaleza del Drama Wagneriano‖.

―Wagner dejó a un lado el género de la ópera histórica como más literario que musical; para él la música no debe expresar, más allá de las realidades, sino símbolos cuya acción exterior el autor tiene libertad de combinar sin que le constriñan las exigencias de la historia.

El mayor ingreso se lo procuró su libreto de **El buque fantasma** que, lleno de ilusión, acababa de escribir. Esta es una historia tan triste como curiosa en los anales de la Música. Resultó que al proponer el texto de su próxima ópera al director del teatro, este señor que se creía muy entendido, juzgó bueno, demasiado bueno, aquel asunto para que un músico desconocido se encargara de ponerle música. Propuso, pues, a Wagner que le cediera aquel texto, alegando que él sabía quién podría encargarse de hacer triunfar aquella historia en el escenario de la Ópera. Se comprende el disgusto que se llevó Wagner. Aquel asunto que le era tan querido por haberlo vivido tan intensamente, aquella historia que reflejaba su propia condición de artista sin hogar, que había de ir ilustrada con la música nacida al calor de las grandes emociones experimentadas durante la tempestuosa travesía del Mar del Norte, ¡entregarla a manos de un desconocido! Pero el empresario ofrecía quinientos francos y aquel dinero constituía su única tabla de salvación. Aceptó; no le tocaba otro remedio. Se reservó, eso sí, el derecho de componer también una ópera sobre el mismo asunto. El empresario accedió, con una leve sonrisa. Wagner podía hacer lo que quisiera. El empresario no juzgaba peligrosa su concurrencia

La historia ha demostrado la miopía de aquel hombre que se hallaba al frente de uno de los teatros más importantes de Europa. La ópera **El buque fantasma** que fue compuesta por encargo suyo murió antes de nacer. En cambio **El holandés errante**, el drama musical que Wagner compuso aprovechando el mismo asunto continúa figurando hoy en todas las carteleras del mundo, a pesar de tratarse de una obra de la primera época del autor. De todas maneras, era la primera obra en la que afirmaba su estilo netamente personal. Por primera vez había concebido un asunto de una alta significación moral y de una profunda belleza poética. Un mundo nuevo abría sus puertas a la música dramática.‖ José Palau, ―Vida de Wagner‖.



"El Holandés Errante". Puesta en escena de Wieland Wagner.
Teatro de Los Festivales de Bayreuth.

—Era Taguá un indio joven, enjuto, de color cobrizo, de poca barba y de aspecto sombrío; sus ojos negros y brillantes tenían algo de profundamente melancólico; la nariz era aguileña, el labio grueso, el pelo largo y sedoso. Tenía poca talla, pero era fuerte y atrevido. Era Taguá el más hábil payador que se conocía en el sur de Chile, y en donde quiera que penetrase el bardo famoso, el pueblo le respetaba y le aplaudía. Por largo tiempo pasó Taguá siendo la admiración de cuantos le conocían y haciendo las delicias de las chinganas que honraba con su presencia. Entretanto, un hombre salido de una familia honorable, pero pobre, viéndose sin fortuna y teniendo probablemente bellas disposiciones para ser un calavera, entró en el pueblo y se hizo payador, alcanzando una fama que no dejó de alarmar a los admiradores de Taguá: ese hombre era don Javier de la Rosa. Los dos poetas estuvieron mucho tiempo sin conocerse más que de fama, y aunque sus partidarios los impulsaban a que se juntasen un día con el fin de saber cuál era más fuerte improvisador, ninguno de los dos bardos quería tomar la iniciativa por temor de comprometer su dignidad, poniendo a prueba una habilidad que cada uno por su lado consideraba incuestionable. La casualidad hizo que los dos bardos se encontrasen sin pensarlo en la fiesta de San Juan, que se celebraba en un pueblecito del sur. Los rotos se dividieron tomando unos el partido del indio y otros el de don Javier de la Rosa. La chingana estaba llena de gente, que contemplaba con admiración a aquellos dos gigantes de la poesía popular; la palla principió al fin. Por largo tiempo los dos bardos estuvieron en una misma altura; los espectadores los animaban con frenéticos aplausos, y hubo un momento en que la mirada penetrante del indio parecía fascinar a su adversario; pero don Javier de la Rosa duplicaba su habilidad a medida que las horas pasaban, y el indio veía llegar la noche sin haber podido hacer callar a su inteligente competidor. Ya era más de medianoche, y Taguá se sentía fatigado al paso que su adversario estaba como si acabara de principiar la lucha; el indio se rindió al fin, y la muchedumbre dio la palma de la victoria a don Javier de la Rosa. (Leyenda chilena, versión de Adolfo Valderrama).

El indio Taguada cansado por el duelo que venía sosteniendo a lo divino y a lo humano, ofendido hasta por su propia mujer que había tomado partido al lado de don Javier de la Rosa... bajo las pifias de la concurrencia salió corriendo, seguido a la distancia por dos o tres admiradores, y no se detuvo hasta cuando se creyó solo. Se tendió en el suelo y sintió toda la angustia de ser vencido por primera vez, y pensando que no podía sobrevivir a tan humillante derrota, recitó sus últimos versos: Adiós, mi tierra querida/ me voy mi Chile adorado/ recibe en tu paz dormida/al que tanto te ha cantado.

Era la noche de San Juan, lo hallaron ahorcado, colgado de un árbol. Más allá su guitarra muda para siempre, con todas las cuerdas cortadas a puñal.‖ (Leyenda Chilena, versión de Oreste Plath).

—En un campamento minero, cerca de Hierro Viejo, había un hombre muy alegre y muy bueno para las fiestas y que llegó a la mina sin decir de dónde venía. Una vez que estaban todos en un baile le pidieron al minero que danzara solo. Lo

hizo tan bien que un muchacho que estaba mirando dijo: ¡Que bien baila! ¡Ave María! En el mismo instante el minero reventó, dejando un fuerte olor a azufre.‖ (Leyenda chilena, resumen, versión de Flora Gahona Acevedo).

Argumento, resumido, de **"Tannhäuser"** de Ricardo Wagner:

Acto primero, Cuadro primero: El Venusberg, el reino de Venus, la Tentación. A la izquierda, en un rincón encantador, lánguidamente, la voluptuosa Venus y Tannhäuser reposan de sus amores rodeados de sátiros, náyades, sílfides y bacantes. Tannhäuser, como saliendo de un sueño siente escuchar las campanas de su pueblo natal. Venus lo insta a celebrar, con su laúd, los éxtasis de la voluptuosidad. Tannhäuser suena hastiado e insincero y suplica a la diosa que lo deje partir. Se produce una fuerte discusión en la que Tannhäuser llama en su auxilio a la Virgen María. En una explosión formidable el reino de la voluptuosidad desaparece y Tannhäuser, como por arte de magia, aparece en un sereno valle de la campiña de Turingia cercano al castillo de Wartburg.

Cuadro segundo: En ese lugar del valle turingio, un pastorcillo tañe su flauta cuidando su rebaño de ovejas, cercano a un rústico altar alzado a la Virgen en el tronco de un árbol. Un grupo de peregrinos camino a Roma, cruza el valle entonando un himno de penitencia. Tannhäuser cae de rodillas y hace votos de también expiar sus faltas. Aparecen el landgrave Herman, caballeros de su escolta, Walter, Biterolf y Heinrich, junto a su antiguo compañero y amigo Wolfram von Aschenbach quién lo reconoce y le recuerda a Elisabeth, que lo ama, languidece desde su desaparición y ansía el retorno del célebre cantor que tantos trofeos consiguió. El landgrave invita a Tannhäuser a formar parte del próximo torneo de canto cuyo premio es la mano de su sobrina, Elisabeth.

Acto segundo: Sala de los poetas y cantores en la Wartburg. Elisabeth, llena de dicha, hace levantar a Tannhäuser que se ha rendido a sus pies, saludándola y adorando su belleza. El landgrave, tío de Elisabeth, propone como tema del torneo la definición del amor. Wolfram, secretamente enamorado de Elisabeth, es quién primero formula su definición de amor (puro y etéreo, manando de las almas como el agua cristalina de un riachuelo) y recibe la calurosa aprobación de la asamblea. Tannhäuser, poseído de los lúbricos recuerdos de su pasión desenfrenada con la Tentadora, defiende un amor pagano, carnal, lleno de concupiscencia y sensualismo, como lo conoció en el Venusberg. Los asistentes se indignan ante tamaño libertinaje y su lenguaje profano. Incluso hay quienes desenvainan sus espadas. Elisabeth se interpone y se ofrece a Dios como víctima expiatoria. El indignado landgrave Herman lo reprende y destierra de sus dominios. Tannhäuser, mientras se escucha en la lejanía el himno de los peregrinos, reacciona y escapa violentamente fuera de la estancia exclamando: —¡A Roma! ¡A implorar mi perdón!

Acto tercero: El mismo lugar del valle turingio del primer acto. Elisabeth está orando a la Virgen del rústico altar. Aparece Wolfram que, después de contemplarla tristemente en silencio, se ofrece a acompañarla a su morada. Ella rehúsa contestándole que ese lugar no es sino la bóveda del cielo donde piensa

ascender luego, y al no ver volver a Tannhäuser se interna en la espesura. Wolfram entona una romanza a las estrellas del firmamento, a las que compara con el alma de Elizabeth. Aparece entonces un mísero peregrino que no es sino Tannhäuser de regreso de Roma, sin haber sido perdonado. Fuera de sí invoca a Venus que en el acto se presenta, reafirmando la profecía de la diosa que pronosticó su regreso a su mundo. Wolfram intenta impedirlo infructuosamente hasta que pronuncia el nombre de Elisabeth. Tannhäuser cede y Venus desaparece. Aparecen unos peregrinos llevando sobre sus hombros el cuerpo de Elisabeth a manera de mediación entre la tierra y el cielo. Ésta lo ha salvado de la condenación divina, ofreciéndose a cambio. Tannhäuser se desploma junto a ella invocando su auxilio mientras pasa el resto de los peregrinos proclamando el milagro del florecimiento del báculo papal, símbolo de su redención y el perdón divino.

—El libreto de Wagner surge de la conjunción de tres leyendas medievales: **—Tannhäuser, Venus y el Papa"; "El concurso de canto en Wartburg"; "Santa Elisabeth".**

La leyenda de Tannhäuser apareció por primera vez en el siglo XVI, en una canción que narra la historia de un caballero que había vagado por el mundo hasta llegar a Venusberg (en alemán montaña de Venus), el reino de la diosa del amor, Venus, donde disfruta de los placeres de aquel mundo secreto…

El concurso de canto del segundo acto está inspirado en un hecho histórico. El landgrave Hermann, soberano de Turingia y conocido por su patrocinio de las artes, realizó una gran competencia artística en el castillo de Wartburg. Cinco de los trovadores iniciaron la competición de canto con alabanzas al Landgrave Hermann, pero Heinrich von Ofterdingen elogió a su maestro, el Duque Leopoldo. Los temperamentos se tornaron cada vez más agresivos y se decidió que el perdedor del concurso sería llevado a la muerte. Heinrich von Ofterdingen fue juzgado perdedor, pero pidió la protección de Sofía, la esposa del Landgrave, quien lanzó su manto sobre él, evitando que lo hiriesen.

Wagner también se inspiró en Santa Elisabeth, nuera del Landgrave Hermann. Elisabeth enviudó a los 20 años, y dedicó su vida a las buenas acciones. Es conocida por su piedad, pureza y devoción por los pobres y enfermos. Wagner fundió la figura de Sofía, esposa del Landgrave que había protegido a Heinrich von Ofterdingen en el concurso de Wartburg, con el personaje de Santa Elisabeth. En la obra Elisabeth es la sobrina del Landgrave Hermann y objeto del amor de Tannhäuser.

El conflicto que plantea *Tannhäuser* es la confrontación entre dos mundos con valores opuestos. El primero representado por el Landgrave Hermann y los Minnesänger (trovadores alemanes) con su canto por el amor cortés, su moral rígida y sólidos valores religiosos, todo esto como símbolos del pensamiento medieval. El segundo es el mundo de Venus, que simboliza la sensualidad y el erotismo, con su contenido mitológico (sirenas, ninfas, sátiros, faunos) es una evocación del espíritu del Renacimiento.

El conflicto entre estos dos mundos toma forma en Tannhäuser, quien

encierra en sí mismo la necesidad de elegir entre ambos mundos y no quedar satisfecho con ninguno. Esta insatisfacción se ve reflejada en el primer acto, cuando le reclama a Venus que lo deje libre para volver a su mundo, y en el segundo acto cuando durante la competencia canta desafiante a la diosa Venus, y va a generar siempre el rechazo, ya sea a través de la condena del Papa como de los *Minnesänger* y de la misma diosa.

Este conflicto no puede resolverse en este mundo, sino que sólo se realiza en la muerte, como es habitual en la obra de Wagner, a partir del sacrificio de Elizabeth por amor.

Si bien Wagner toma partido y triunfa el mundo espiritual sobre el pagano, no se trata de una simple dramatización de lo sacro sobre lo profano, del espíritu sobre la carne, sino más bien es una celebración de la síntesis de estos opuestos, la cura de un alma atormentada entre dos mundos. Por eso la muerte y redención de ambos se da en un mundo distinto, superador de esta antinomia. Ya en la competencia del segundo acto se plantea la sublimación de esta antinomia, dejando en el espectador cierto nivel de justificación de aquel mundo que finalmente termina siendo derrotado.

La síntesis entre ambos mundos se ve reflejada en distintos momentos de la obra, como en la canción de Wolfram a la estrella vespertina, que se trata justamente de Venus pero que también representa a la Virgen María en la simbología cristiana.

Elizabeth comparte con Tannhäuser algo de ambos mundos, ya que de él aprende a conocer la sensualidad y el amor, tal como confiesa en el segundo acto, pero conserva su fe que la identifica con el mundo espiritual. Por eso la verdadera figura que se contrapone a Venus no es Elisabeth, sino la virgen María, a quien Tannhäuser invoca para escapar del Venusberg.

El conflicto se resuelve a través de la muerte de ambos protagonistas, una muerte no física sino simbólica, que les da acceso a un nuevo mundo donde pueden ser perdonados y redimidos.‖

―Tannhäuser‖, Wikipedia, la enciclopedia libre.

―…Y entre Tannhäuser y Wolfram, la oposición estalla, frenética: aquí la carne, allá el espíritu; aquí Venus, allá Elisabeth, a la que también ama Wolfram. Sin embargo, es precisamente Elisabeth quien, por la sola complejidad de su ser, desequilibra esta hermosa simetría; pues ella ama a Tannhäuser y sueña con ser su mujer, en el sentido más amplio de la palabra. Su desasosiego físico, en el momento en que vuelve a encontrarlo, es evidente; y, en el momento más dramático, cuando las espadas de la asamblea entera amenazan a Tannhäuser- el cantor de Venus- con peligro de su vida ella se interpone entre esos aceros y el desdichado desplomado, con una fuerza que es la de todo su ser… pero será el grito salido de sus entrañas el que lo salvará de la jauría desenfrenada.

…Con Tannhäuser, Wagner se sitúa en el terreno movedizo de la confusión de sentimientos. Mientras Elisabeth le ofrece el amor de su ser todo entero, con un pudor que no es castidad y que aumenta el valor de su propio impulso, Tannhäuser rechaza ese amor completo y armonioso, exponiéndose a la condenación del

universo humano y social del que forma parte y que tiene su expresión definitiva en la condenación del Papa, ante quién, de acuerdo con el canon religioso de la época, irá a buscar auxilio y perdón. Este amor completo, al que, no lo olvidemos, Wagner aspirará durante toda su vida, ¿Tannhäuser lo rechaza verdaderamente en beneficio de la exclusiva voluptuosidad de las bacanales venusinas? ¿No lo rechaza, más bien, como el Holandés rechaza, a pesar de todas las apariencias contrarias, el amor completo de Senta, que representa su entrada en la vida, su aceptación?...

…vuelve a encontrarse, naturalmente, al fin del camino, el tema de la muerte liberadora…el bastón del Papa florecerá: la condición en apariencia irrealizable impuesta por éste para que Tannhäuser obtenga su perdón, es decir, su derecho de entrada a la vida, se cumplirá; pero ello sólo ocurrirá cuando Tannhäuser y Elisabeth estén ya reunidos en la muerte.‖ Antoine Goléa, ―Wagner en el Espejo de sus Héroes‖.

―…En el carácter de *Tannhäuser*, el rasgo que he de señalar como esencial es que el personaje de mi obra está poseído siempre del sentimiento de la situación presente, activo y llevado a su máximo desarrollo; el contraste provocado por el brusco cambio de situación resulta animado siempre, manifestándose al mismo tiempo que nace ese sentimiento. Tannhäuser no hace nunca las cosas a medias; todo lo que siente lo manifiesta por completo y sin reservas…

El artista que tratara de aplicar al personaje de Tannhäuser el género de interpretación suficiente para una ópera de Meyerbeer se equivocaría por completo y tropezaría precisamente con la esencia, con el espíritu de su papel. Con seguridad, al realizarse esto, no comprendería la energía de su naturaleza y haría un carácter débil indeciso, sin consistencia ni virilidad. Nada influiría más en hacer ininteligible el conjunto del drama; nada podría desfigurar con más facilidad el carácter principal que representa un Tannhäuser indeciso con alternativas de mansedumbre, burguésmente devoto y todo lo más, inclinado a ciertos accesos de libertinaje.‖ Ricardo Wagner, ―Tannhäuser‖.

―Repentinamente, en ese paraje musical, en ese fluido y fantástico paraje, la orquesta estalla, pintando en algunos trazos decisivos …Tannhäuser que avanza y las tinieblas se iluminan de resplandores, las volutas de nubes toman formas tormentosas de caderas y palpitan con flexibles hinchamientos de pechos; las azules avalanchas de cielo se pueblan de desnudes, de gritos de deseo incontenible, de llamadas de estridentes lubricidades, de impulsos del mas allá carnales brotando de la orquesta y, por debajo de la ondulante espaldera ninfas que se desmayan y desfallecen, Venus se levanta, pero no la Venus antigua, la vieja Afrodita, donde los impecables contornos hacen relinchar durante las seculares concupiscencias del Paganismo, a los dioses y a los hombres, sino una Venus mas profunda y mas terrible…! Es la encarnación del Espíritu del Mal, la efigie de la omnipotente lujuria, la imagen de la irresistible y magnífica Satanesa que exhibe sin cesar al acecho de las almas cristianas, sus deliciosas y maléficas armas.

Parece que la Venus del músico sea la descendencia de la Lujuria del poeta,

de la blanca Bellaire, macerada de perfumes, que aplasta sus víctimas bajo el golpe de irritantes flores; parece que la Venus wagneriana cautiva y atrae como la más peligrosa de las deidades de Prudencia, aquella donde esos escritores religiosos no escriben sino temblando el nombre: Sodomita Libido.

Mas bien que recordar por su concepto las alegóricas entidades de la Edad Media, ella aporta además una pimienta moderna, insinúa una tendencia intelectual de refinamiento en ese cúmulo de salvajes voluptuosos que corren; ella agrega, en alguna medida, sensaciones exasperadas, ingenuos esbozos de antiguas edades, asegura mas ciertamente, por último, por esa exaltación de una acumulación nerviosa, la derrota del héroe, súbitamente iniciado en las lascivas complicaciones mentales de los tiempos agotados en donde nos encontramos.‖ J. K. Huysmans, ―Revista Wagneriana‖ (Traducción del autor).

―…Han transcurrido tres años y Wagner ha podido convencerse de que pierde el tiempo. Además, están exhaustos sus recursos…Ha llegado el momento de pensar seriamente en el regreso. Y entonces ¡suerte bendita! Recibe precisamente la noticia de que la Ópera de Dresde ha aceptado representar el **Rienzi**…

…Wagner durante los sucesos revolucionarios de Dresde…Restablecido el orden, empezó la represión…el músico creyó prudente refugiarse en Weimar, al lado de su gran amigo Franz Liszt, pero el ilustre compositor y pianista se vio obligado a informarle que no debía considerarse seguro allí ni en ninguna parte del territorio alemán, puesto que acababa de ser cursada una orden de arresto contra el director de la Ópera de Dresde…Pasó la frontera helvética un día de primavera del año 1849 y llegó a Zurich el 31 de mayo…su estancia en el extranjero iba a prolongarse trece años.

…Aquel cambio brusco en su existencia no podía resultar más calamitoso. Acababa de perder su puesto y se hallaba condenado a vivir alejado de los teatros alemanes precisamente cuando se presentaban buenas oportunidades de representar sus óperas…Alejado de toda actividad profesional, condenado a vivir solo, empezó a reflexionar sobre sí mismo, sobre el arte y la vida. En Zurich descubrió su vocación de pensador y de escritor… y previendo que su estancia allí iba a prolongarse, empezó a ocuparse seriamente de la composición de su vasta tetralogía **El anillo del nibelungo**, cuyo texto había escrito en Dresde…

…En plena composición de su nueva y grandiosa obra, Wagner sintió de nuevo el deseo de probar fortuna en París…se trataba de convencer a la dirección de la Ópera Nacional de que aceptara el **Tannhäuser**, es decir, una obra mucho mas valiosa que el **Rienzi**.

Con la rapidez que caracterizaba sus decisiones, Wagner emprendió el camino de Francia, animado con las mejores esperanzas, pero su estancia en París había de ser esta segunda vez tan breve como lamentable. Llegó allí cuando toda la población temblaba bajo el cólera que hacía estragos en la población. Desde la miserable buhardilla que había alquilado no pasaba hora sin que Wagner se estremeciera con el redoble fúnebre de los tambores de la guardia municipal, señal de que un nuevo cadáver era transportado al depósito judicial. Escapó de allí, pasó

unos días en Burdeos, en casa de unos amigos, y regresó a Zurich, dispuesto a proseguir su labor de compositor.

Lo que mayor alegría le proporciona durante este largo período de expatriación forzosa es la noticia de que su última obra **Lohengrin** ha sido estrenada en Weimar bajo la experta dirección de su gran amigo Franz Liszt…siente ahora más que nunca cuán triste es su destino. Él es el único que no puede asistir al estreno de su **Lohengrin**, la obra en que ha plasmado en forma fascinante la condición del hombre superior condenado en este bajo mundo a la soledad y a la incomprensión.

…Mientras le llegan buenas noticias sobre la acogida dispensada a **Lohengrin** por el público de Weimar, Wagner emprende con singular entusiasmo la composición de **Sigfrido** que habrá de ser la segunda parte de su extensa **Tetralogía.**

…Entretanto ha llegado el año 1859. Wagner ha tenido ocasión de informarse de que el wagnerismo ha realizado sensibles progresos en París. Existe allí un núcleo de partidarios que considera como una vergüenza nacional el que el arte wagneriano sea todavía desconocido en la ciudad que tanto alardea de ir a la cabeza del movimiento artístico europeo. Estos partidarios se reclutan entre músicos, pintores, escritores, hombres cultos de toda clase, que habiendo viajado por Alemania han regresado entusiasmados…Este puñado de entusiastas se muestra dispuesto a preparar el ambiente con el objeto de hacer posible el estreno del **Tannhäuse**r en la Ópera de París. Siguiendo sus sugerencias, Wagner llegó por tercera vez a la capital de Francia a fines de aquel verano.

El grupo de intelectuales en cuestión consiguió que una persona del mas alto rango, nada menos que la princesa Metternich tomara cartas en el asunto, interesando al propio emperador Napoleón III en el estreno…‖ José Palau, ―Vida de Wagner‖.

Charles Baudelaire, el más grande poeta francés de su época, escribió, en el año 1861, ―Ricardo Wagner y Tannhäuser en París‖ en la que relata la odisea wagneriana, llena de odio y veneno para el estreno de esta obra, el más grande escándalo en toda la historia del arte, documento que certifica la efectividad de los hechos denunciados por Ricardo Wagner en algunas de sus obras teóricas: ―Remontémonos, si os place, a trece meses atrás, cuando comenzó la cuestión y, al mismo tiempo, os pido que, en esta apreciación, me sea permitido hablar a menudo en mi propio nombre. Este yo, acusado justamente de impertinencia en muchos casos, implica, sin embargo, una gran modestia; por lo pronto, encierra al escritor dentro de los límites más estrictos de la sinceridad…

De manera que, hace trece meses, corrió por todo París un gran rumor. Un compositor alemán que vivió hace tiempo entre nosotros sin que lo supiéramos, pobre, desconocido, desempeñando labores miserables, pero a quien desde hacía quince años el público alemán celebraba como a un hombre de genio, volvía a la ciudad de sus penurias, testigo de las miserias de su juventud, para someter sus obras a nuestro juicio. Hasta entonces, París apenas había oído hablar de Wagner; se tenía la vaga noticia de que, más allá del Rin, se agitaba la cuestión de una reforma en el drama lírico y que Liszt había adoptado con ardor las opiniones del reformador. El

señor Futís había lanzado contra él una especie de requisitoria, y las personas que se interesaban en hojear la **Revista y Gaceta Musical de París**, pudieron verificar, una vez más, que los escritores que se ufanan de profesar las más doctas opiniones, las ideas más clásicas, no se curan de la sabiduría, ni de la medida, ni siquiera de la más vulgar buena educación, al lanzarse a la crítica de opiniones que les son contrarias. Los artículos del señor Fetis no son más que una diatriba dolorosa; pero la desesperación del viejo diletante no sirvió más que para probar la importancia de las obras que había condenado al anatema y al ridículo. Por otra parte, desde hace trece meses, durante los cuales la curiosidad pública no ha menguado, Ricardo Wagner ha padecido muchas otras injurias…

Tan pronto como los cartelones anunciaron que Ricardo Wagner haría oír en la sala de los Italianos, fragmentos de sus composiciones, se produjo un hecho divertido, que ya hemos visto muchas veces y que comprueba la necesidad instintiva, precipitada, de los franceses de tomar partido sobre cualquier cosa, antes de haberla examinado o deliberado sobre ella. Mientras unos anunciaban maravillas, otros se pusieron a denigrar a mansalva las obras que no habían escuchado aún. Hasta ahora dura esa cómica situación y se puede decir que jamás se discutió tanto un asunto desconocido. En resumen, los conciertos de Wagner se anunciaban como una verdadera batalla de doctrinas…

Pido prestadas las siguientes líneas al folletín del señor Berlioz, de fecha 9 de febrero de 1860: ―Era verdaderamente interesante observar el ―foyer‖ del Teatro de los Italianos en la noche del primer concierto. Había furores desatados, gritos, discusiones, que siempre parecían a punto de degenerar en vías de hecho‖. Sin la presencia del soberano, se hubiera podido producir un escándalo igual, no hace mucho tiempo, en los salones de la Opera, colmados de un público ―mas verdadero‖. Recuerdo haber visto, al fin de un ensayo general, a uno de los críticos más acreditados de París, plantado con aire de suficiencia ante el atril del director de orquesta, dando la cara al público con muy poca delicadeza y ejercitándose en reír como un maniático, como uno de esos desgraciados que, en las casas de salud llaman ¡agitados!‖. Aquel pobre hombre, creyendo que su cara era conocida de todos, parecía decir a la multitud: ―Ved cómo me río, yo, el célebre X…¡Vedme, y tened cuidado de conformar vuestro juicio al mío!‖ En el folletín al que hacía alusión, no hace mucho, el señor Berlioz, que a pesar de todo mostró mucho menos entusiasmo del que hubiera esperado de su parte, agregaba: ―¡Cómo se advierte entonces la falta de sentido común, cuantos absurdos y mentiras! ¡Es verdaderamente prodigioso y una prueba evidente de que, por lo menos entre nosotros, cuando se trata de apreciar una música diferente de la que se oye por las calles, la pasión, el partidismo, toman la palabra e impiden hablar al buen sentido y al buen gusto‖.

…A partir de aquel momento, es decir, del primer concierto, quedé poseído por el deseo de adentrarme más y más en la inteligencia de esas obras singulares. Me había sometido a una operación espiritual, a una revelación. Mi voluptuosidad fue a tal extremo fuerte y terrible que no podía impedir que el deseo me arrastrara sin cesar…había algo nuevo, y yo era impotente para definirlo, y aquella impotencia

provocaba mi cólera y mi curiosidad, mezcladas con una extraña delicia…durante mucho tiempo, me preguntaba continuamente: ―¿Dónde podría oír esta noche música de Wagner?‖… Resolví informarme del por qué y transformar mi voluptuosidad en conocimiento…Interrogué a los amigos y a los enemigos. Rumié el indigesto y abominable panfleto del señor Fétis. Leí y releí el libro de Liszt y, por fin, me procuré, a falta de **El Arte y la Revolución** y de **La Obra de Arte del Futuro**, ciertas obras no traducidas, como la intitulada: **Opera y Drama** en versión inglesa.

Las chanzas y burlas de los franceses seguían su camino y el periodismo vulgar desplegaba sin tregua sus niñerías profesionales….Sería tan inútil como molesto, enumerar todas las pullas y canciones satíricas fundadas sobre esta falsedad, que resultaban tanto de la malevolencia como de la ignorancia y que habían conseguido confundir el progreso de la opinión pública. Pero en París, mas que en cualquier otra parte, es imposible detener a una pluma que se cree divertida…

…para iluminar y definir el carácter y la personalidad del maestro. Aquel que escribió que ―el hombre, si no ha sido dotado desde su cuna por un hada bienhechora del espíritu de descontento de todo cuanto existe, nunca llegará a descubrir lo nuevo‖, debe haber encontrado, sin duda, en los conflictos de la vida, más dolores que cualquier otro. De esta facilidad para el sufrimiento – común a todos los artistas, quienes la tienen tanto más amplia cuanto mas pronunciado sea su instinto de lo justo y de lo bello – extraigo la explicación de las opiniones revolucionarias de Wagner…

…Este gusto absoluto, despótico, de un ideal dramático donde todo, absolutamente todo…hace un esfuerzo común para alcanzar la belleza, hizo el destino de Wagner. Eso estaba en él, como un perpetuo postulado. Desde el momento en que se despojó de las viejas rutinas del libreto y desde el día en que renegó valientemente de su **Rienzi** - ópera de su juventud que había sido honrada con un grandioso éxito -, ha ido avanzando sin desviarse ni un ápice hacia ese imperioso ideal. Por consiguiente, sin el menor asombro, encontré en sus obras…un método de construcción excelente, un espíritu de orden y de división que recuerda la arquitectura de las tragedias antiguas. Pero los fenómenos y las ideas que se producen periódicamente a través de las edades, piden prestado, en cada resurrección, el carácter voluntario de la variante y de la circunstancia.La radiante Venus antigua, la Afrodita nacida de la blanca espuma, no pudo atravesar impunemente las horribles tinieblas de la Edad Media. Ya no vive en el Olimpo o en las riberas de un archipiélago perfumado. Se ha retirado al fondo de una caverna, magnífica, es verdad, pero iluminada por fuegos que no son los del benévolo Febo. Al bajar a la tierra, Venus se ha aproximado al infierno, y no hay duda de que asiste a ciertas solemnidades abominables para rendir su regular homenaje al Archidemonio, príncipe de la carne y señor del pecado.

…los poemas de Wagner, aunque revelen un gusto sincero y una perfecta inteligencia de la belleza clásica, participan también del espíritu romántico, siempre presente en fuertes dosis. Si, por una parte, hacen soñar con la majestad de Sófocles y Esquilo, constriñen, por la otra, al espíritu a que recuerde la época más plásticamente católica. Se parecen a esas grandes visiones que la Edad Media desplegaba en los

muros de sus iglesias o bordaba en sus magníficas tapicerías. Tienen un aspecto general decididamente legendario: el Tannhäuser, leyenda; el Lohengrin, leyenda; leyenda El Buque Fantasma. Y no es solamente la propensión natural a todo espíritu poético la que condujo a Wagner a esta especialidad aparente; es una tendencia deliberadamente elegida, estudiada minuciosamente dentro de las condiciones más favorables para el desarrollo del drama lírico. Él mismo se ha cuidado de dilucidar la cuestión en sus libros…

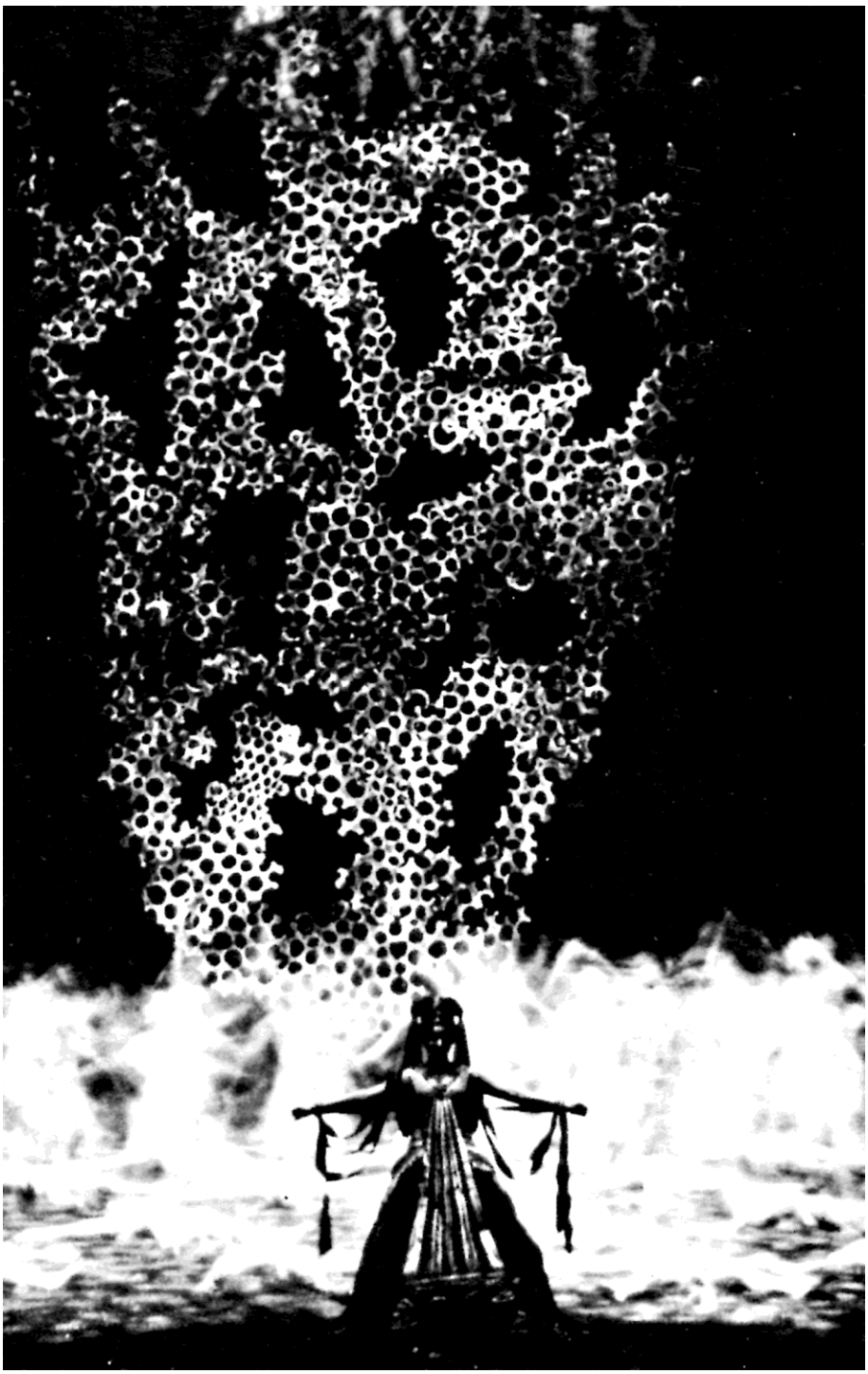
Entonces, como cada uno de nosotros es el diminutivo de todo el mundo, como la historia de un cerebro individual representa, en pequeño, la historia del cerebro universal, sería justo y natural suponer (además de las pruebas que existen) que la elaboración de los pensamientos de Wagner fue análoga al trabajo de la humanidad.

Tannhäuser representa la lucha de los dos principios que tienen por campo de batalla el corazón humano, es decir, la carne y el espíritu, el infierno y el cielo, Satanás y Dios. Esta dualidad se representa inmediatamente, en la obertura, con incomparable habilidad. ¿Qué es lo que no se ha escrito sobre esta pieza? Sin embargo, es presumible que proporcionará todavía material para muchas tesis y elocuentes comentarios; puesto que es mérito propio de las obras verdaderamente artísticas el de convertirse en inagotables fuentes de sugerencias. Decía que la obertura resume el pensamiento del drama en dos cantos, el canto religioso y el canto voluptuoso, los cuales, para servirme de la expresión de Liszt, ―están colocados allí como dos términos que, al final, encuentran su ecuación‖. Aparece ante todo el **Canto de los Peregrinos**, con la autoridad de la ley suprema, como si señalara de manera inequívoca el verdadero sentido de la vida, la meta del universal peregrinaje, es decir, Dios. Pero como el sentido íntimo de Dios queda muy pronto ahogado en todas las conciencias por las concupiscencias de la carne, el canto que representa la santidad se sumerge, poco a poco, entre los suspiros de la voluptuosidad. La Venus verdadera, la terrible, la universal, se presenta ya en la imaginación, erguida y dominante. Y aquí quiero prevenir a todo aquel que no haya oído todavía la maravillosa obertura de Tannhäuser, para que no piense que aquí surge un canto de amor vulgar que algún amante, tratando de matar el tiempo, toca sobre los toneles, ni tampoco los acentos de un tropel de hombres embriagados que lanzan un reto a Dios en la lengua de Horacio. Se trata de otra cosa, a la vez más real y más siniestra. Languideces, delicias mezcladas con fiebres y espasmos de angustia, la vuelta incesante hacia una voluptuosidad que promete apagar la sed sin satisfacerla nunca; palpitaciones furiosas del corazón y los sentidos, órdenes imperiosas de la carne, todo el diccionario de las onomatopeyas del amor se deja oír aquí. Por fin, el tema religioso trata de reconquistar su imperio muy lentamente, por gradaciones, y acaba por absorber el otro tema con una victoria tranquila, gloriosa, como la del ser irresistible sobre el ser malo y desordenado, como la victoria de San Miguel sobre Lucifer.

Al comienzo de este estudio, hice notar la potencia con la que Wagner expresa en la obertura de **Lohengrin** los ardores del misticismo, los apetitos del

espíritu hacia un Dios incomunicable. En la obertura de **Tannhäuser**, en esa lucha de dos principios contrarios, no se muestra menos sutil ni menos poderoso. ¿De dónde habrá extraído el maestro ese canto furioso de la carne, ese conocimiento absoluto de la parte diabólica del hombre? Desde los primeros compases, los nervios vibran al unísono de la melodía; toda carne que recuerda, se estremece. El cerebro bien conformado lleva en sí dos infinitos: el cielo y el infierno, y en toda imagen de uno de esos infinitos, reconoce inmediatamente la mitad de sí mismo. A los trastabilleos satánicos de un vago amor, siguen pronto los golpes que arrastran, los hechizos que aniquilan, los gritos de victoria, los gemidos de gratitud y, después, los aullidos feroces, los reproches de las víctimas y los impíos hosannas de los sacrificadores, como si la barbarie tuviera que ocupar siempre su lugar en el drama del amor y los goces carnales, y como si éstos debieran conducir, por una ineludible lógica satánica, a las delicias del crimen. Cuando el tema religioso abre el camino de la invasión a través del mal desencadenado, restablece poco a poco el orden y retoma su ascendiente; cuando se yergue de nuevo con toda su firme belleza, por encima de aquel caos de voluptuosidades agonizantes, toda el alma experimenta una sensación de frescura, una beatitud de redención; sentimiento inefable que se reproducirá al comienzo de la segunda escena, cuando Tannhäuser, huyendo de la gruta de Venus, se encontrará de nuevo en medio de la vida verdadera, entre el sonido religioso de las campanas natales, la canción pueril del pastor, el himno de los peregrinos y la cruz plateada sobre el camino, emblema de todas esas cruces que hay que arrastrar sobre todos los caminos. En esa escena hay un poder de contraste irresistible que actúa fuertemente sobre el espíritu y que hace pensar en la forma ancha y reposada de Shakespeare. No hace mucho estábamos en las profundidades de la tierra (Venus, como lo hemos dicho ya, habita cerca del infierno), respirando una atmósfera perfumada pero oprimente, alumbrados por una luz color de rosa que no era la del sol; nos asemejábamos al caballero Tannhäuser quien, saturado de delicias enervantes, **¡aspira al dolor!** - grito sublime este que todos los críticos jurados admiraron en Corneille, pero que tal vez ninguno quisiera ver en Wagner -. Por fin nos vemos de vuelta sobre la tierra; aspiramos el aire fresco, aceptamos los pequeños goces sencillos de la naturaleza con reconocimiento y los dolores con humildad. La pobre humanidad ha vuelto a su patria.

Poco antes, cuando trataba de describir la parte voluptuosa de la obertura, rogaba al lector que no pensara en los himnos vulgares del amor, como los puede concebir cualquier galanteador de buen talante; en efecto, en la obertura no hay nada trivial; es el desbordamiento de una naturaleza potente y enérgica que vierte en el mal todas las fuerzas debidas a la cultura del bien; es el amor sin freno, inmenso, caótico, elevado a la altura de una contra-religión, de una religión satánica. De esta manera, en su traducción musical, el compositor ha podido escapar a la vulgaridad que, casi siempre, acompaña a las pinturas del sentimiento más ―popular‖ - iba a decir populachero – y, para ello, le ha bastado pintar el exceso en el deseo y en la energía, la ambición indomable, inmoderada, de un alma sensible que ha errado el camino. Asimismo, en la representación plástica de la idea, se deshace felizmente



Grace Bumbry, la "Venus Negra" de Bayreuth. Producción de Wieland Wagner de1961. Teatro de los Festivales de Bayreuth.

de la fastidiosa multitud de víctimas, de las Elviras innumerables. La idea pura, encarnada en la Venus única, habla bien, habla alto y con muchísima elocuencia. No nos encontramos con un libertino común y corriente, ―picando de flor en flor‖, sino con un hombre de verdad, un hombre en general, el hombre universal que vive morganáticamente con el Ideal absoluto de la voluptuosidad, con la reina de todas las diablesas, de todas las ―faunesas‖ y de todas las hembras de los sátiros, relegadas a la tierra después de la muerte del gran Pan, es decir, relegadas con la indestructible e irresistible Venus.

…¿Y qué diremos del relato de Tannhäuser, de su viaje a Roma, donde la belleza literaria se completa y se sostiene tan maravillosamente por la melopeya, que los dos elementos no forman sino un todo inseparable?...el relato contiene, como ya se ha visto, un poder dramático invencible en toda su extensión…todo está dicho, expresado, traducido por la palabra y la música, de manera tan positiva que es casi imposible concebir otra manera de decirlo. Entonces, se comprende bien que una desventura semejante no pueda ser reparada sino por un milagro, y se buscan excusas para el infortunado caballero que vaga todavía por los senderos misteriosos que conducen a la gruta, para hallar al menos las gracias del infierno al lado de su diabólica esposa.

…Algunas palabras todavía.

―¡Ha pasado la prueba! ¡La ―música del futuro‖ está enterrada!‖, exclaman con excesivo júbilo todos aquellos que silbaban y ululaban. ―¡La prueba ha pasado!‖, repiten todas las nulidades de los folletines. Y todos los papanatas les responden a coro y con increíble inocencia: ―¡La prueba ha pasado!‖.

En efecto, se ha hecho y ha pasado una prueba que se renovará todavía miles de veces antes del fin del mundo;…

Las gentes que se crean aliviadas ya del peso de Wagner, se han precipitado mucho; podemos asegurárselo. Les aconsejo sinceramente que celebren en forma menos ruidosa y llamativa un triunfo que no es, por otra parte, de los mas honorables, y también les pido que se armen de resignación para el futuro. En verdad, esas gentes no comprenden nada del juego de balanzas de las cuestiones humanas, del flujo y reflujo de las pasiones. Ignoran también con cuánta paciencia y ecuanimidad dota la providencia a todos aquellos a quienes inviste con alguna función. Ahora ha comenzado la reacción; ha nacido el mismo día en que la mala voluntad, la tontería, la rutina y la envidia en peligrosa coalición, trataron de enterrar la obra. La inmensidad de la injusticia ha engendrado mil simpatías que ahora salen a la luz y se muestran por todas partes.

A las personas alejadas de París, que están fascinadas e intimidadas por este amasijo monstruoso de hombres y de piedras, la inesperada aventura del drama **Tannhäuser**, debe aparecer como un enigma. Sin embargo, sería muy fácil explicárselo exponiéndoles la malhadada coincidencia de varias causas, muchas de ellas extrañas al arte. Expongamos o confesemos inmediatamente la razón principal, la dominante: la ópera de Wagner es ―una obra seria‖ que exige una atención sostenida; se concibe todo lo que esta condición implica en cuanto a posibilidades

desfavorables en un país donde la antigua tragedia pudo arraigarse, sobre todo, por las facilidades que ofrecía para la distracción. En Italia se toman sorbetes y se baila ―can-cans‖ en los intermedios del drama cuando la moda no impone los aplausos; en Francia, se juega a las cartas…

…Ese transeúnte incauto fue **Tannhäuser**, que había sido autorizado por el Jefe de Estado y abiertamente protegido por la esposa de un embajador extranjero. ¡Qué ocasión más admirable! Toda una sala francesa se divirtió durante varias horas con el dolor de aquella mujer y, cosa inaudita, la propia señora de Wagner fue insultada durante una de las representaciones. ¡Triunfo prodigioso, en verdad!

Una puesta en escena más que insuficiente, hecha por un ex decorador de los escenarios de los ―vaudeville‖ (¿Os imagináis una representación de **Los Burgraves** puesta en escena por el señor Clairville), una ejecución débil e incorrecta por parte de la orquesta, un tenor alemán en quien se tenían puestas todas las esperanzas y que se puso a cantar en falso con deplorable asiduidad; una Venus adormecida y envuelta en un montón de gasas blancas y que no parecía descender del Olimpo sino haber nacido en la imaginación cambiante de un artista de la Edad Media; todos los mejores sitios del teatro cedidos, durante dos representaciones, a una multitud de personas hostiles…¿Pero qué diremos del señor Niemann, de sus debilidades, de sus pasmos , de su mal humor de niño mimado…? Por fin la cuestión del ―Ballet‖…‖¡Una ópera sin ballet! ¿Qué es eso?‖, decía la rutina. ―¿Cómo puede ser?‖, exclamaban aterrados los que entretenían a las coristas. ―¡Tened cuidado!‖, decía alarmado el propio ministro de gobierno al autor de semejante ópera. A manera de consuelo se hizo maniobrar en escena a varios regimientos de prusianos con faldas cortas y con los gestos mecánicos de los alumnos de una escuela militar; y una buena parte del público decía, viendo todas aquellas piernas desnudas e ilusionado por la pésima puesta en escena: ―¡He allí un ballet muy malo y una música que no ha sido hecha para la danza!‖. El buen sentido respondía: ―No es un ballet, pero debería ser una bacanal, una orgía, como lo indica la música…

…Si los hombres que pueden darse el lujo de tener una querida entre las bailarinas de la Ópera desean, lo más a menudo posible, que se exhiban las bellezas y los talentos de su protegida, ello no tiene nada de extraño y ése es un sentimiento casi paternal que todo el mundo comprende y perdona; pero que esos mismos hombres sin preocuparse por la curiosidad pública y los placeres de los demás , hagan imposible la representación de una obra que no les gusta porque no satisface las exigencias de sus protegidas, es verdaderamente intolerable. Mantened vuestro harén y conservad allí religiosamente las tradiciones; pero que nos quede por lo menos un teatro donde, todos aquellos que no piensen como vosotros, puedan encontrar otros placeres más acomodados a sus gustos. Así nos veremos libres de vosotros y vosotros de nosotros, y cada cual estará contento.

Se tenía esperanza de arrebatar la víctima a las fieras sedientas, presentándola al público un domingo, es decir, un día en el que los abonados del Jockey Club abandonan voluntariamente la sala del teatro a una muchedumbre que se sabe aprovechar de los puestos libres y se complace en la representación. Pero también

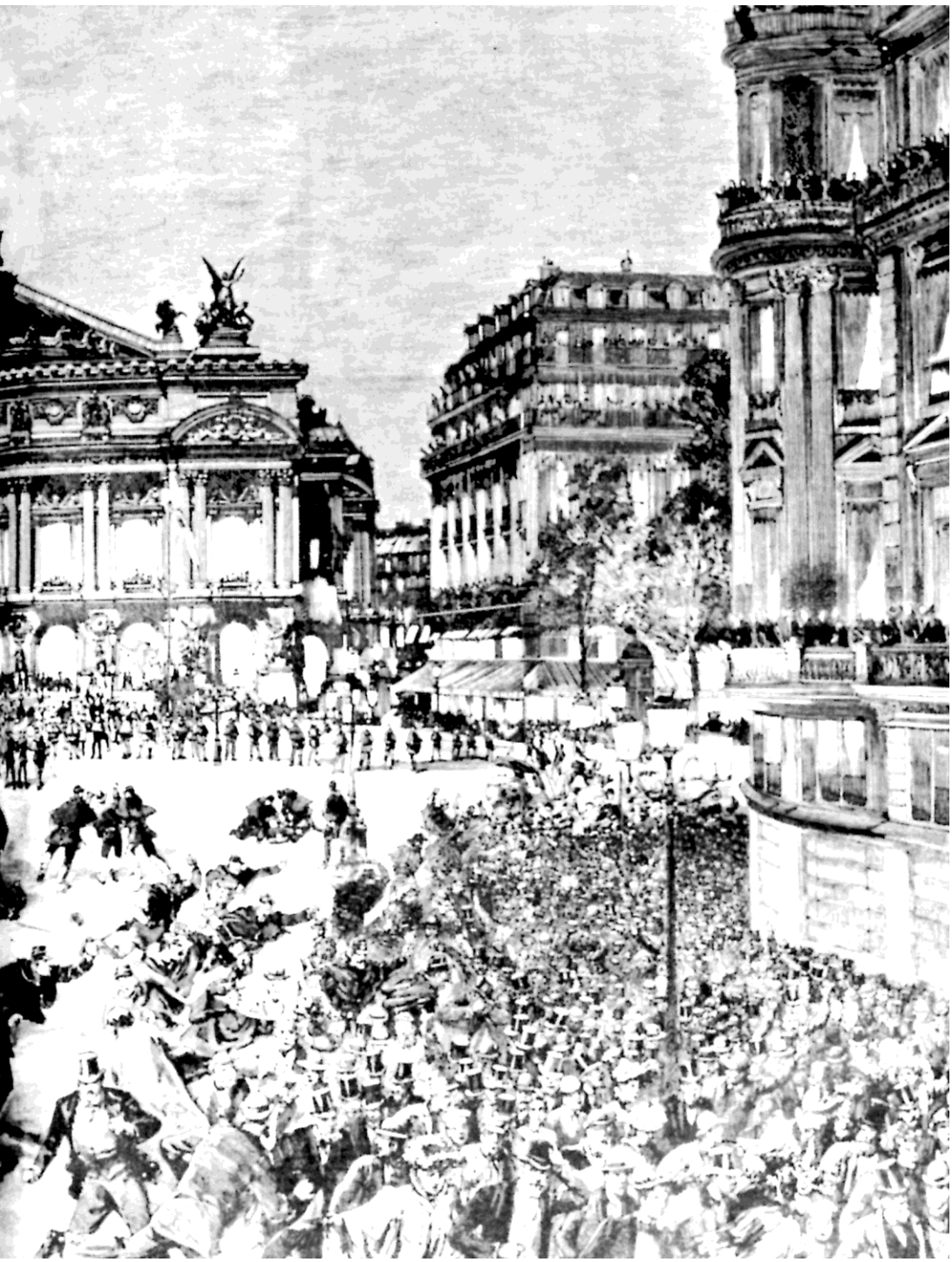
hicieron este razonamiento muy justo: ―Si permitimos que el éxito se produzca hoy mismo, la administración encontrará un pretexto suficiente para imponernos la obra durante treinta días‖, y así fue como volvieron a la carga armados hasta los dientes con los instrumentos homicidas confeccionados por anticipado… Fue entonces cuando ese mismo público, esperando que el tumulto se aplacara con su mansedumbre, decidió callarse, deseando, sobre todo, conocer y juzgar. Pero ―algunos pitos‖ persistieron ―valientemente‖, ―sin motivo y sin interrupción‖; el admirable relato del viaje a Roma no fue escuchado (¿Lo cantaron siquiera? No lo sé) y todo el tercer acto quedó perdido en el tumulto.

En la prensa no apareció ninguna resistencia, ninguna protesta, a excepción de la del señor Frank Marie, en ―La Patria‖. El señor Berlioz prefirió guardarse su opinión: valor negativo. Agradezcámosle que no se haya agregado a la injuria universal. Y todavía después, un inmenso remolino de imitación arrastró a todas las plumas e hizo delirar a todas las lenguas, semejante a ese espíritu singular que hace en las multitudes el milagro alternado del valor y la cobardía; el valor colectivo y la cobardía colectiva; el entusiasmo francés y el pánico de los galos.

El **Tannhäuser** no había sido oído siquiera.

Por eso surgen abundantes quejas de todas partes; cada uno quisiera ver la obra de Wagner y cada uno se lamenta de la tiranía. Pero la administración ha bajado la cabeza ante ciertos conspiradores y ahora se devuelve el dinero que ya había sido depositado para las representaciones siguientes. Así es como - ¡espectáculo inaudito, si acaso puede existir algo más escandaloso que lo que hemos presenciado! – vemos ahora vencida a la dirección de un teatro y presenciamos cómo, a pesar de los alientos del público, renuncia a proseguir con las representaciones de una obra que le aporta pingües ganancias.

…Así fue como, durante los escándalos provocados por las obras de Wagner, yo me preguntaba alarmado: ―¿Qué pensará toda Europa de nosotros y, en Alemania, qué no dirán de París? ¡He aquí a un puñado de alborotadores mal educados que nos deshonran colectivamente!‖ Pero no, eso no puede ser y no será. Creo, sé, juro que entre los literatos, los artistas y aún entre la gente de mundo, todavía hay gran número de personas bien educadas, dotadas del sentido de justicia y cuya inteligencia está siempre abierta a las novedades que se le ofrecen. En Alemania harían muy mal en pensar que París no está poblado más que de pilletes que se suenan las narices con los dedos y luego se los limpian sobre la espalda de un gran hombre que pasa por la calle. Semejante suposición no sería totalmente imparcial. Por todas partes, como ya lo he dicho, se despierta la reacción; los testimonios de simpatía más inesperados vinieron a alentar al compositor para persistir en su obra y en su destino. Si las cosas siguen así, es posible que, próximamente, se puedan consolar muchísimas penas y que, **Tannhäuser** reaparecerá, aunque en algún lugar donde los abonados de la Opera no tengan interés en perseguirlo…‖ (8 de abril de 1861).



Impresión artística de las escenas enfrente de la Ópera de París, la noche de la premiere de "Lohengrin", en 1891.

En el sur de Chile, en un lugar de la Cordillera de los Andes, a las orillas de un lago con piedras preciosas, diamantes y aguas cristalinas como el cielo, se yergue la *Ciudad Encantada* (también llamada Ciudad de los Césares) construida de oro y plata y en donde sus árboles frutales son fuente de vida y eterna juventud. Efectivamente, sus habitantes, los mismos desde su fundación, no nacen ni mueren, son dichosos y no sufren miserias. En esta ciudad jamás hay tristeza, sino solo amor.

Es difícil descubrirla aun cuando se camine sobre ella y la niebla la oculta a los ojos inquisidores.

Si alguien logra entrar por algún motivo especial, de llegar a salir no podrá recordar lo visto en su interior (existió solamente un anciano religioso, que entró en esta ciudad y por permiso divino no olvidó) y tampoco recordar el camino que lo condujo allí. Solamente en Viernes Santo es posible divisar el relucir de sus torres y la enorme cruz de oro de su iglesia, con sus reflejos solares.

Esta Ciudad Encantada posee una campana gigantesca que de llegar a tañer se oiría en el mundo entero, cosa que sucederá cuando llegue el fin del mundo, el Juicio Final, día en que todo el mundo podrá contemplar la ciudad ya que se hará visible convenciendo a los incrédulos que dudaron de su existencia. (Leyenda chilena, versión del autor).

—…un hombre se acercó al lugar una Noche de San Juan. A las doce en punto se levantó desde allí una enorme polvareda y en medio de ésta surgió un rey con corona de oro reluciente y una capa escarlata. El rey avanzó sobre una alfombra de terciopelo azul – seguido por una corte interminable – hasta un trono áureo... Al final marchaban cuatro caballos de fina sangre. Tras ver tal espectáculo, el caballo del hombre relinchó y este se desmayó. Cuando volvió en sí estaba ciego, avanzó como pudo hasta un río y ahí permaneció hasta que lo encontró un niño…‖ *(*Fucoa*)*

Argumento, resumido, de **"Lohengrin"** de Ricardo Wagner:

Primer Acto: Una pradera a orillas del río Escalda en Brabante, próxima a la ciudad de Amberes. Llega el rey Enrique l de Alemania, en guerra con los húngaros. Reconviene a los nobles brabantinos el estar actualmente inactivos, sin jefe y llenos de discordias. Éstas provienen de un hecho que él intenta aclarar: El viejo duque de Brabante, al morir, dejó huérfanos a sus dos pequeños hijos Elsa y Godofredo. Encargado de su educación estaba uno de los aristócratas, Federico de Telramund, esposo de la princesa Ortrud. El niño Godofredo desapareció durante un paseo con su hermana Elsa. Federico acusa a Elsa de asesinato quien, de quedar condenada, lo deja como heredero de Brabante. El rey hace comparecer a Elsa a justificarse. Ella manifiesta que un caballero que ha conocido en sueños vendrá a defenderla. Al sonido de las trompetas que llaman a cualquier caballero que se ofrezca a ser su paladín, nadie contesta, hasta la tercera llamada, en la que Elsa se arrodilla en oración y aparece en el río una ligera embarcación, tirada por un cisne, portando de pié a un caballero desconocido. Es el caballero entrevisto en sueños por Elsa, que lo muestra a sus incrédulos acusadores como el ser que hará resplandecer su

inocencia. Este caballero, en un ―Juicio de Dios‖, reta en combate a su enemigo, no sin antes obtener de Elsa la imperativa condición de no preguntar jamás cuál es su nombre ni de dónde viene. El desconocido vence en el duelo, mas perdonando la vida a Federico de Telramund. El rey destierra al vencido y a su esposa Ortrud, consagrando los esponsales de Elsa y su defensor.

Acto segundo: Patio en el castillo de Amberes, contiguo a la catedral. Los incriminados Federico y Ortrud, en las escalas de la iglesia, se reprochan mutuamente y traman su retorno a la brillante posición que tenían. Elsa, en un balcón del castillo, sueña su felicidad, pero Ortrud, que pronuncia su nombre haciéndola acercarse, logrando conmoverla, hipócritamente obtiene el perdón de Elsa, obteniendo la promesa de su ayuda. Ortrud, fingiendo agradecimiento le aconseja que descubra el secreto del ser al que va a unir su existencia. Llegan todos a asistir a la ceremonia de la boda y un heraldo anuncia que el rey, al unir al desconocido con Elsa, lo nombra al mismo tiempo duque de Brabante, confiriéndole el mando supremo de las tropas. Cuando aparece el cortejo con Elsa a la cabeza de damas ricamente ataviadas, dirigiéndose a la entrada de la catedral, Ortrud le cierra el paso apostándose en medio y proclamándola usurpadora. Federico se interpone delante del extranjero y lo acusa de haberlo vencido por arte de hechicería y reclama se le haga decir su nombre y su origen. El desconocido se rehúsa. La calumnia remece a Elsa pero éste la conjura a tener confianza y no intentar develar el misterio de su identidad. Envenenado por Ortrud, Federico se acerca a Elsa y le propone que con solo hacer sangrar un dedo de Lohengrin, todo lo que éste oculta se revelará. Entrando ambos novios en el templo, ella afirmada en su brazo, en medio de vítores y aclamaciones, resuena el leitmotiv del secreto, cual triunfante amenaza de Ortrud.

Acto tercero, Cuadro Primero: La cámara nupcial. Los señores y las damas se han retirado. Elsa escucha embelesada a su marido, pero, envenenada por la duda que inoculó en ella la malvada Ortrud se vuelve cada vez más insistente y apremiante, terminando por exclamar desesperada, en delirio, que aunque le cueste la vida quiere saber quién es y su origen, violento propósito que coincide con la entrada intempestiva de Federico que intenta asesinar al desconocido, cobardemente, al frente de cuatro conjurados que lo acompañan. Al grito alerta de Elsa, el caballero mata a Federico y sus cómplices huyen.

Cuadro Segundo: El mismo paraje del comienzo, a orillas del río Escalda. El rey y toda la corte se ha reunido convocados por el caballero misterioso, quien aparece profundamente entristecido. Acusa a la mujer que ama de haber traicionado la solemne promesa, y que se va revelando su secreto: él es Lohengrin, hijo de Parsifal, caballero del Santo Grial:

"Allá muy lejos en escondida tierra
hay un castillo Monsalvat llamado;
allí un sacro templo una floresta encierra
de joyas sin par y de oro ornado.

Allá una copa, que del cielo es don,
guardada es cual del Señor rico tesoro;
a los que de virtud campeones son,
los lleva un ángel en sus alas de oro.

Cada año una paloma baja desde el cielo,
que viene su santo poder a renovar;
se llama Graal y fuerza y santo celo
al pecho del guerrero sabe dar.

Aquel que es del Graal nombrado siervo,
ungido es de poder sobrehumano;
inerme es contra él el engaño acerbo
y si matarlo se intenta, es todo en vano.

Y enviado es a muy lejana tierra
el honor y la virtud a sostener.
Siempre es vencedor en toda guerra
porque lo escolta un mágico poder.

Todo acaba si el gran misterio sobrehumano
se descubre y un profano hace decir
la verdad de un secreto tan arcano
que vos todos oís,…después debe partir.

Vos conocéis la fuerza del arcano.
Mandado por el Graal vine guerrero,
de Monsalvat Parsifal es soberano,
soy Lohengrin, su hijo y caballero." *

* Antigua ―traducción‖ en verso, del ―Racconto de Lohengrin. Una reliquia del Libro Victor de la Ópera.

Aparece el cisne remolcando su ligera embarcación. Ortrud confiesa que el cisne, gracias a sus artes de brujería, es una encarnación animal del hermano de Elsa, transformado nuevamente en Godofredo gracias a la plegaria de Lohengrin: El caballero corta la cadena que ataba al cisne y, sumergiéndose éste en el agua, aparece en su lugar el joven Godofredo presentado por Lohengrin como el verdadero heredero y sucesor del duque de Brabante, ante quien todos se arrodillan. La nívea paloma del Santo Grial, que surgió milagrosamente de entre las nubes, conduce ahora la embarcación con Lohengrin de regreso, mientras Elsa, después de haber abrazado a su hermano cae inanimada y Ortrud se desploma, aniquilada, entre las aclamaciones en honor del joven soberano.

—Todas o casi todas las óperas wagnerianas son auténticos dramas de la identidad…‖ Eugenio Trías, —Drama e Identidad‖.

—…de pié, se yergue una pareja sombría; sombría por la vestimenta, sombría por la mirada, sombría por las intenciones: Federico de Telramund y su mujer Ortrud. En resumen, ésta está movida, exclusivamente, por intensiones diabólicas. Descendiente de una vieja raza pagana, usando poderes de brujería, ha sabido persuadir a Telramund de que la legítima princesa de Brabante, Elsa, ha asesinado a su joven hermano Godofredo, heredero legítimo de la corona, para reinar en su lugar. Telramund debía haberse casado, primitivamente, con Elsa. Ante el horror del crimen de que la cree culpable, la ha repudiado para desposar a Ortrud, la acusadora. Enteramente sometido a su mujer, tiene ciega confianza en su palabra; reiterará su terrible acusación ante el rey.

En Wagner… Telramund y Ortrud son los primeros en constituir una pareja…Telramund ha desposado a Ortrud, pero, al hacerlo, se ha puesto bajo su dominación absoluta. Esta pareja es monstruosa, pues en ella la mujer es todo y el hombre nada. Inocente al principio, Telramund se volverá culpable cuando, al darse cuenta de la ignominia de Ortrud, continúe sometiéndose a ella, sin condiciones. Si lo hace, es porque ama a la manera de los esclavos sin voluntad. Sus noches cubren sus terribles secretos; noches en las que Ortrud, diabólicamente bella y deseable, llama de carne que enciende el débil cuerpo de Telramund, le arranca la complicidad para sus crímenes.

Elsa es acusada del crimen que Ortrud ha cometido; pues es Ortrud, lo sabremos al final del drama, quien, si bien no ha matado a Godofredo, lo ha transformado en un cisne. Agobiada, incapaz de justificarse…Elsa logra hacer descender de un mundo superior y misterioso al que será, para comenzar, su defensor: Lohengrin, el caballero del Graal…Apenas llega, Lohengrin se prenda de Elsa; este ser —sublime‖, que viene de otro mundo, se siente traspasado por la belleza y la inocencia de una mortal. Después de salvarla se casa con ella, pero con una terrible condición: no deberá preguntarle jamás ni su nombre ni su origen. Sumisa, ella se lo promete; pero no sabrá mantener su promesa. En apariencia, actuará, planteará la pregunta prohibida porque Ortrud habrá sabido introducir la duda en su corazón; pero, en realidad, el origen profundo de su acción es muy diferente. Mujer de Lohengrin, habiéndolo —conocido‖, en el sentido bíblico de la palabra, en el misterio de su noche de bodas, Elsa, perdida su inocencia inicial, se siente digna y capaz de ser igual al hombre que la ama…

…Una vez más Wagner se describe bajo los rasgos de su héroe. Genial y consciente de su genio, incomprendido, rechazado por sus contemporáneos, sufriendo además a causa de la mezquindad de su mujer, de su bajeza, de su estrechez de espíritu, Wagner se refugia en el inmenso orgullo de la soledad, agravada por su condición de desterrado desde los acontecimientos revolucionarios de 1848. Mensajero de un mundo superior de arte y de belleza, se identifica voluntariamente con ese hijo de Parsifal, que será el último de sus héroes…‖ Antoine Goléa, —Wagner en el espejo de sus héroes‖.

—Había llegado ya a ser consciente de mi absoluto aislamiento como artista, de tal *forma* que podía intuir en el único sentimiento de esta soledad la excitación y la fuerza de una comunicación con mi alrededor. Como esta excitación y esta fuerza se manifestaban en mí tan violentamente que me sentía movido a salir de mí mismo, incluso sin ninguna intención consciente de poder realizar una comunicación inteligible, aunque de las más apasionadas, ello no podía provenir más que de una disposición fantástica y nostálgica como la que nacía de ese sentimiento de soledad.

Mi aspiración era una aspiración artística, sensualmente humana; no quería evadirme del cálido hogar de la vida, sino de la atmósfera cargada y fangosa de la trivial sensualidad de ‖cierta‖ vida, de la vida del mundo moderno. Desde una tal altura, sentía el calor de los rayos del sol del amor. Y esta dichosa soledad, apenas me rodeaba, despertaba en mí una aspiración nueva que me subyugaba irresistiblemente: la aspiración a descender de las alturas a las profundidades, de la plenitud solar de la castidad más pura a la sombra íntima del amor humano.

Desde esas alturas, la mirada cargada de deseo descubrió la Mujer: la mujer que, en Tannhäuser, mostraba como una estrella del cielo su camino hacia las alturas, lejos de las voluptuosidades del Venusberg, y que ahora, desde esa altura luminosa, hacía descender a Lohengrin al seno cálido de la tierra.

Lohengrin buscaba a la mujer que creyera en él: que no le preguntara quién era ni de dónde venía, sino que le amara como era y porque era tal y como se le aparecía. Buscaba la mujer a la que no tuviera que dar explicaciones, a la que no necesitara justificarse, pero que le amara sin condiciones. Le era necesario para eso disimular su naturaleza superior pues, en no descubrirla, en no revelarla, residía la única garantía de que no era sólo admirado y contemplado con sorpresa por amor a esta naturaleza, cuando lo que realmente buscaba no era ni la adoración ni la admiración, sino lo único que podía sacarle de su aislamiento y apaciguar su deseo: El amor, ser amado, ser comprendido por el amor.

Con su espíritu elevado, con su más sabia conciencia, no quería llegar a ser otra cosa ni ser nada más que un hombre completo, que sintiera con ardor, ‖hombre‖ ante todo, es decir, artista absoluto, no dios. Así aspiraba a la mujer, al corazón humano. Y así descendió de su soledad salvaje cuando oyó allá abajo la llamada de esta mujer, de este corazón, en medio de la humanidad. Pero persiste en él, inefable, la aureola reveladora de su naturaleza superior: no puede presentarse sino maravilloso. La sorpresa del vulgo, la mueca de la envidia proyectan sus sombras hasta en el corazón de la mujer amante; duda y celos le persuaden de que no ha sido comprendido, sino sólo adorado, y le arrancan la confesión de su divinidad; sobrecogido por esta confesión, vuelve a su soledad.

Reconozco ahora con toda evidencia el carácter y la situación de este Lohengrin como el tipo de sujeto propiamente, únicamente trágico, como lo trágico del elemento vital del mundo moderno, y de una significación para el presente similar en general a la Antígona —guardando las proporciones— en relación a la vida pública griega.

Más allá de este momento trágico, el más elevado y el más verdadero, del presente, no queda más que la plena unidad del espíritu y de la sensualidad, el elemento real de la vida y del arte, del futuro hacia su fuerza más elevada.

Verdaderamente, este Lohengrin es un hecho absolutamente nuevo para la conciencia moderna; pues no podía nacer más que del estado de espíritu y de la concepción de la vida de un artista que, en ningún momento como el nuestro, y bajo ninguna otra relación con el arte y la vida como las que resultaban de mi posición individual y particular, se desarrollara hasta el punto de que tal tema me pareciera algo indispensable para crear mis personajes. Sólo podía comprender a Lohengrin quien llegara a liberarse de toda concepción formal abstracta y generalizadora de los fenómenos de la vida inmediata. El que llega a entender estos fenómenos, tal cual emanan de la facultad creadora más individual de las circunstancias inmediatas de la vida activa, pero sólo bajo un prisma general, no comprende, por decirlo así, nada; es decir, no sólo el fenómeno, sino también la categoría a la cual el fenómeno —habiendo acabado antes— no pertenece en absoluto.

Aquél que, en mi Lohengrin, no ve más allá de la categoría romántico-cristiana no comprende más que accidentes contingentes, pero no la esencia del fenómeno. Esta esencia, en cuanto esencia de un fenómeno nuevo de verdad, aún no superado, no hace referencia más que a esa facultad del hombre por medio de la cual cada alimento de la inteligencia categorizante le es transmitido: la facultad puramente sensual del sentimiento.

Por ello la obra de arte, al no expresarse completamente más que en su fenómeno sensible, transmite, con la insistencia necesaria, el nuevo tema a esta facultad del sentimiento; y es sólo éste el que ha acogido la obra de arte en su plenitud, ya que el hombre de puro sentimiento, completamente satisfecho en su más alta facultad de receptividad, llega así a captar plenamente este nuevo concepto.

He llegado así al punto culminante de lo trágico en la situación del verdadero artista con relación a la vida del presente, situación a la que, en el tema de Lohengrin, daba yo su forma artística: El deseo más obsesivo y más natural de este artista es ser aceptado y comprendido sin reservas por el sentimiento; y en la imposibilidad —determinada por la vida moderna del arte— de llegar a ese sentimiento en la ingenuidad y en la precisión (la situación en que se halla de poder comunicarse casi exclusivamente a la razón crítica en vez de al sentimiento) reside primordialmente lo trágico de una situación que yo debía, como artista, experimentar sobre mi evolución ulterior, llegar a ser plenamente consciente de ella hasta estallar en revuelta abierta contra la opresión de esta situación.

A fin de comunicar artísticamente esta forma según la impresión que había hecho en mí, actué con una fidelidad aún mayor a la de Tannhäuser en la reproducción de los momentos históricos y legendarios por los cuales sólo un tema tan extraordinario podía aparecer verdadero y convincente a los sentidos. Ello me determinó, en cuanto a la conducta escénica y a la expresión verbal, a seguir la vía que me llevó más tarde al descubrimiento de las posibilidades con las que descubrí fatalmente un cambio total en la posición de los factores de la ópera en su expresión verbal.

En este esfuerzo por la claridad de la ejecución, recuerdo cómo me agarré, con una precisión cada vez mayor, a la esencia del corazón femenino tal y como quería traducirlo en el personaje de la Elsa amante. El artista no puede llegar a conseguir una representación convincente más que si llega a metamorfosearse en el personaje, a representar con la más absoluta identificación. En Elsa vi en seguida la antítesis de Lohengrin tal como la buscaba —no la antítesis absoluta con la esencia de este último, sino más bien la otra mitad de su propia esencia—, la antítesis que está contenida en su naturaleza y que no es sino el complemento necesario, deseable para él, de su esencia masculina particular.

Elsa es el inconsciente, lo involuntario, en el que la esencia consciente, voluntaria de Lohengrin, aspira a descansar; pero, por el contrario, este deseo es en Lohengrin lo necesario, lo inconsciente, lo involuntario, por el que se acerca a la esencia de Elsa. Por medio de este ―consciente inconsciente‖, igual como lo experimentaba yo mismo con Lohengrin, penetraba más y más íntimamente en la inteligencia de la naturaleza femenina, y ello a medida que ésta me incitaba a representarla lo más fielmente posible. Gracias a esta facultad, me identifiqué de tal forma con esta naturaleza femenina, que llegué a estar completamente de acuerdo con mi Elsa amante. La encontraba hasta tal punto justificada en la explosión final de sus celos, que aprendí a conocer, en esa misma explosión, la esencia del amor; y sufrí un dolor real, profundo —que a menudo se expresó en mí en torrentes de lágrimas— cuando presentí de forma inevitable la necesidad trágica de la separación, de la desaparición de los dos amantes. Esta mujer, que se precipita a la perdición con una conciencia limpia, por la esencia necesaria del amor, y que, desde que lo siente con una adoración arrebatadora, quiere precipitarse en esa su perdición si no puede abarcar al amado absolutamente; esta mujer que debe morir desde que entra en relación con Lohengrin, para dar un valor a la desaparición de éste; esta mujer que puede amar así y no de otra manera y que, por la explosión de su celo, pasa del éxtasis a la esencia absoluta del amor, y revela con su desaparición esta esencia a quien aún la ignora, esta mujer maravillosa debía desaparecer en presencia de Lohengrin, porque él, por su particular naturaleza, no podría comprenderla; he aquí lo que había descubierto, y esta flecha perdida que lanzaba hacia ese final adivinado, noble pero aún en penumbras, era mi Lohengrin; debía seguir su pérdida a fin de seguir las trazas del Verdadero Femenino que debe traer la salud, a mí y al mundo entero, cuando el egoísmo masculino, incluso bajo su forma más noble, sofocándose a sí mismo, será destruido por él.

Elsa, la mujer —la mujer por mí incomprendida hasta aquí y ahora comprendida—, esta expresión fatal de la fatalidad sensual más pura, ha hecho de mí un revolucionario completo. Era el espíritu del pueblo, del que esperaba, incluso como artista, mi redención.

No obstante este conocimiento satisfactoriamente adquirido, vivido primero en silencio en mi corazón solitario.‖ ―Una comunicación a mis amigos‖, Ricardo Wagner.

—Ortruda es una mujer que no conoce el amor. Con esto está dicho todo, esto basta para demostramos que se trata de un personaje terrible. Sólo vive para la política. Un hombre político es desagradable, pero una mujer política es odiosa, y es a este odio al que debo dar vida. El único amor que existe en esta mujer es el que siente por el pasado, por las generaciones ya desaparecidas, un amor repulsivo, insensato, basado en un orgullo ancestral que se manifiesta a través del odio hacia todo lo que la rodea, hacia todo lo que existe. En un hombre este tipo de amor es grotesco, pero en una mujer es temible ya que -por su poderosa e instintiva necesidad de amar- el orgullo de raza, la pasión por el pasado se convierte en un fanatismo maligno. La historia nos muestra que las acciones más crueles son las de las mujeres políticas. No son pues los celos hacia Elsa -quizás provocados por Federico- lo que Ortruda descubre al estallar su furia contenida en la escena del segundo acto, cuando sentada en los escalones de la catedral -tras desaparecer Elsa de la terraza- invoca los antiguos dioses ya olvidados. Es una reaccionaria que sueña sólo con el pasado, enemiga de todo lo nuevo desea exterminar el mundo que la rodea para devolver la vida a los dioses corrompidos, y en Ortruda esto no es una fantasía enfermiza, posee toda la violencia -primitiva, inhumana, irracional- de la pasión que provoca esta necesidad de amar tan femenina que puede convertirse el algo espantoso.Por esto el más pequeño detalle en su interpretación es importante; nunca debe parecer mezquina, maliciosa o herida en su amor propio. Todas las manifestaciones de su desdén y de su maldad deben traslucir la violencia de su delirio que sólo puede quedar satisfecho aniquilando a los otros... y al final a si misma.‖ Ricardo Wagner, —Comentario dirigido a Franz Liszt‖. Zurich, 30 de Enero de 1852.

—…en el —universo dramático-musical‖ de Wagner, la custodia del *Vaso Sagrado* fue encomendada a los caballeros del Castillo de *Monsalvat*, fortaleza edificada por *Titurel* y a la cual solo se llega —por caminos que ningún pecador puede encontrar‖. Los elegidos para esta misión eran heroicos y anónimos defensores de la virtud, que no podían revelar su estirpe y su linaje. Uno de ellos, *Lohengrin*, —cuyo Padre *(Parsifal)* lleva la corona‖ simboliza la soledad sobrenatural del hombre que debe enfrentar el misterio de su destino individual. Es por esto que exigirá de *Elsa* la decisiva promesa que ella no cumplirá: —Nunca me preguntarás ni intentarás saber de dónde vine, ni cual es mi nombre‖. Este *anonimato* del héroe es un símbolo de la negación de la propia personalidad y de las vanidades del —ego‖ individual. El *Grial* es, en definitiva, una alegoría arquetípica de la renuncia de la vida mundana para lograr el renacimiento espiritual. —Yo soy la resurrección y la vida‖, enseñó Jesús de Nazaret. Es por eso que para un cristiano, es en Él donde se esconde el último secreto de la felicidad y la clave definitiva del vencimiento del miedo.

En esta obra (Lohengrin), tal vez la mas lograda de Wagner en su búsqueda de una expresión artística total que incluyera el drama, la poesía, la acción y la música, se establece un interesante contrapunto entre la pureza de *Elsa* y la maldad de *Ortruda*, que muestra el triunfo del cristianismo sobre los dioses paganos y la evolución del artista, que culminará en *Parsifal…"* Sergio Peña y Lillo, —El Temor y la Felicidad‖.

"Lohengrin", en la puesta en escena de Wieland Wagner. Sandor Konja como Lohengrin.

—En nuestro libro sobre *Tannhäuser* y *Los Maestros Cantores de Nuremberg*, citamos las observaciones de Wagner acerca de la necesidad de una dicción y ejecución excelentes, así como de una buena voz, para el papel de Tannhäuser. La misma combinación se necesita para *Lohengrin*, unida al suficiente magnetismo personal para comunicar al espectador una atmósfera de espiritualidad y de misterio. Como dijo Wagner a Liszt cuando lo estaba dirigiendo en Weimar: —Mirar a Lohengrin ha de dar escozor en los ojos‖. Y luego, escribiendo en 1850 a un amigo, dice: —Lo más importante de todo, para el cantante de *Lohengrin*, es la escena final del último acto, todo su efecto depende de la maestría del actor en tan difícil arte. Al principio de esta escena, y en su acusación a Elsa, tiene que mostrarse terrible en su severidad, como un dios que castiga. Pero después de su narración y de la revelación de su origen, desde las palabras: —¡Ah, Elsa! ¿Qué me has hecho?‖, toda su severidad de dios debe perderse para no dejar sino el más intenso dolor humano. Debe poner la más honda, la más desgarradora, la más emocionante pasión en todo el horripilante contenido del final de la obra, hasta el momento de la partida. Él sólo puede producir el efecto deseado, y nadie más; lo restante vendrá por sí mismo. Si queda un corazón sin conmoverse, será suya la culpa.‖

Liszt escribe, con notable penetración del personaje de Elsa: —Elsa nos atrae quizá más que cualquier otro individuo de esta familia de hermosas inquiridoras, por causa de su ingenua pureza y del humilde y ferviente abandono de su amor. Por fortuna no tenemos aquí una discutidora femenina, una *indépendante* que propugna los Derechos de la Mujer, y que, deseando examinarlo todo y enjuiciarlo todo, abdica necesariamente del altísimo privilegio de la inspirada clarividencia: esa presciencia instintiva sólo concedida al Corazón cuando, en lugar de seguir la guía del Intelecto, presta a este último su propia luz rarísima. Elsa no busca nunca, en sonoros hexámetros, entronizar los intereses de su dignidad. Ama con una sencillez adorable, y sólo el temor de perder a su amado es lo que la arroja al frenesí, a la rebeldía y al perjurio. Antes de este momentáneo extravío, Elsa sentía, como lo proclamaba, la identidad del Amor y la Fe‖.

El subrayado de este pasaje es cosa nuestra; porque en el texto copiado, Liszt expresa, con extraordinaria visión interna, la esencial diferencia entre la Intuición y el Intelecto, entre el Corazón y la Cabeza. El mismo Wagner tenía una comprensión igual, por no decir mayor, de esta esencial diferencia. Lo demostró claramente en sus dramas simbólicos, a contar desde *El Holandés Errante*. El Holandés puede conseguir su redención de manos de —*una mujer* que, con el amor más grande- escribe en la —Comunicación‖ - se sacrifique por él. Así el anhelo de la muerte le espolea a buscar a esa mujer; pero ella no es ya la casera Penélope de Ulises, a quien cortejaban en los días de antaño, sino la quinta esencia de lo femenino, la Mujer infinitamente femenina, aun no manifestada, la anhelada, la soñada; por decirlo en dos palabras: *La mujer del Porvenir*‖ (*Obras en prosa*, vol. 1).

Hasta qué punto era amplio y universal este concepto de la feminidad en Ricardo Wagner, se puede ver más claramente, poco después, en el mismo ensayo, cuando habla de su anhelo de su tierra alemana: —Era el anhelo de mi Holandés

Errante por *das Weib*, la mujer redentora, cuyas facciones no se me habían presentado nunca en contorno definido, pero que flotaba ante mi vista como el elemento de la feminidad en su más amplio sentido‖. —Lohengrin‖, Alice Leighton y Basil Crump.

Leda

Como crepúsculo
abrazada por el cielo
en su hora dorada
así te adueñaste
suavemente
Zeus enamorado
viniste a mí
disfrazado de todo
como cisne me tomaste
cuello y cuerpo
diez encantador
acercándote
casi sin mover
desplazándote por las aguas
hacia mí
inmóvil
potente
impetuoso
delicado
decidido
suave
seductor incontrolable
el todo hecho cisne.

Jano Gacos, —Mitopoemas‖

—A propósito de este simbolismo (el cisne) se puede asignar a Wagner las mismas intenciones que las atribuidas a Leonardo da Vinci, en las que la idea se oculta siempre tras el símbolo que lo ha de transportar intacta hacia las generaciones futuras. Wagner fijó mediante el lenguaje universal de la música el soplo inmortal del Cisne de Leda. Es el continuador inspirado de la luz.‖ Jean-Michel Angebert, —Hitler y la Tradición Cátara‖.

—Con Lohengrin, Wagner se muestra en la plena posesión de los medios que le procura su sistema. Y marca también un nuevo progreso en la apropiación de los motivos a los objetos que designan, en su poder expresivo, en su carácter de símbolos. El tema del Graal, que constituirá todo el preludio, crea una atmósfera luminosa, de una pureza mística que prepara al oyente para la leyenda cuyos

episodios se desarrollarán ante sus ojos, y le hace comprender, al mismo tiempo, su valor simbólico. El murmullo de los violines que pronto se unen en un diseño más preciso, es retomado por las maderas, los cornos, los fagotes, subrayado por los trombones y las trompetas, se irisa y despliega como una especie de arco iris sonoro tendido entre el reino que ya no pertenece a este mundo y la tierra en la que los hombres sufren e imploran, como la desdichada Elsa, la justicia divina. Nada hay más expresivo que el tema de Lohengrin, resplandeciente como la blanca armadura del Caballero del Cisne, nada más misterioso que el motivo del juramento…‖ René Dumesnil, ―La Naturaleza del Drama Wagneriano‖.

"Lohengrin señala el fin del mundo de la ópera". Franz Liszt.

Franz Liszt logró que se estrenara el *Lohengrin* en Weimar, el día de la inauguración de la estatua de Hender (Septiembre de 1850). El célebre pianista dirigió la orquesta y recibió de los artistas la ofrenda de una batuta de plata. Wagner, en el exilio, le envía a su fiel y dilecto amigo Liszt, instrucciones para dichas representaciones: ―Los cantantes se han habituado a ver en el recitativo cierta continuación tradicional de sonidos que pueden tironear a su gusto y extender según les plazca. Cuando comienza el recitativo, equivale a decir para ellos: Dios sea loado, por fin nos desembarazamos de ese maldito movimiento que nos impone aquí y allá una dicción razonable…No he puesto en ningún caso la palabra recitativo sobre la parte cantada. Los cantantes deben ignorar por completo que contiene recitativos. Por el contrario, me he esforzado por pesar e indicar la expresión parlante del texto del poema de una manera tan segura y rigurosa que los cantantes sólo deberían cantar exactamente las notas según su valor y dentro de la medida indicada, para ser, sólo por eso, maestros de la expresión parlante. Ruego, pues, insistentemente a los cantantes, que canten los pasajes hablados de mi ópera tan exactamente como sea posible en la medida en que están escritos. Que los emitan en general vivamente, acentuando bien, y ya habremos ganado mucho. Si, partiendo de aquí para llegar más lejos, con una libertad inteligente, poniendo más fuego que discreción, llegan a hacer desaparecer por completo la violencia que impone la medida y a producir solamente la impresión de un estilo animado y poético, habremos ganado todo.‖

Y Franz Liszt escribe: ―El espectador que se halle preparado y resignado a no buscar ―ninguno de esos trozos desprendidos que, engranados uno después de otro sobre el hilo de alguna intriga, componen la substancia de nuestras óperas ordinarias‖, podrá encontrar un interés muy particular en seguir durante los tres actos las combinaciones profundamente estudiadas, asombrosamente urdidas, hábilmente expuestas y poéticamente inteligibles, con las que Wagner, ―gracias a diversas frases principales‖, pudo hacer un ―nudo melódico‖ que constituye todo su drama. Los repliegues y vueltas que forman esas frases, ligándose y entrelazándose a las palabras del poema, producen un efecto en alto grado emocionante. Pero si después de haber quedado impresionados por la representación, se quiere todavía uno dar cuenta más cabal de lo que nos ha afectado tan vivamente y se quiere

estudiar la partitura de esta obra de un género tan nuevo, nos quedaremos más y más sorprendidos ante todas las intenciones y matices que encierra y que nosotros no podemos apreciar inmediatamente. ¿Cuáles son las epopeyas y los dramas de los grandes poetas que no sea necesario estudiar durante largo tiempo para entender todo su gran significado?

Por medio de un procedimiento que Wagner aplica en forma decididamente imprevista, consigue extender el imperio y las pretensiones de la música. Como si se encontrara descontento del poder que la música ejerce sobre los corazones, donde despierta toda la gama de los sentimientos humanos, le da poderes para incitar nuestras ideas, para hablar directamente a nuestro pensamiento, hacer un llamado a nuestras reflexiones, dotándolas de un sentido moral e intelectual…Dibuja con melodías los caracteres de sus personajes y sus pasiones sobresalientes y aquellas melodías surgen —en el canto o en el acompañamiento‖ cada vez que las pasiones y los sentimientos que expresan, se ponen en juego. Dicha persistencia sistemática se une al arte de la distribución que, por su finura en las apreciaciones psicológicas, poéticas y filosóficas de que da amplias pruebas, ofrece un interés apasionante para aquellos que tienen por letra muerta o meros jeroglíficos, a las corcheas y semicorcheas. Wagner ejercita constantemente nuestra atención, nuestra meditación y nuestra memoria y, tan sólo por eso, arranca la acción de la música del dominio de los vagos enternecimientos, agregando a sus encantos algunos de los placeres del espíritu. Por este método, que complica los goces fáciles, procurados —por una serie de cantos que rara vez están emparentados entre sí‖, exige Wagner del público una continua atención; pero, al mismo tiempo, ofrece las más perfectas emociones a todos aquellos que sepan gustarlas. Sus melodías son, en cierta manera, —personificación de las ideas‖; su aparición anuncia la de los sentimientos, cuando las palabras no pueden indicarlos explícitamente; con esas melodías, Wagner quiere revelarnos todos los secretos de todos los corazones. Hay ciertas frases, como por ejemplo aquella de la primera escena del segundo acto, que atraviesan toda la ópera, como una serpiente venenosa, enroscándose alrededor de sus víctimas y huyendo presurosa ante los santos defensores; hay otras, como aquella de la introducción, que no resurgen sino rara vez, cuando se producen las revelaciones supremas o divinas. Las situaciones y los personajes de cierta importancia, están todos representados musicalmente por una melodía que se convierte en su símbolo constante. Pero como esas melodías son de una rara belleza, nos cuidaremos de recomendar a aquellos que examinen la partitura, para que se limiten a juzgar las relaciones entre las corcheas y semicorcheas, para que comprendan que, aun privada de su hermoso texto, la música de esta ópera sería siempre una producción de primer orden‖. Franz Liszt, —Lohengrin y Tannhäuser‖.

—En Ulises vemos una forma anterior del rasgo fundamental que caracteriza el mito del Holandés errante. El mismo Ulises expresaba para el espíritu griego un deseo que ampliado y enriquecido volvemos a encontrar en Tannhäuser. De igual modo hallamos también en la mitología helénica el rasgo principal de la leyenda de Lohengrin, aunque tampoco allí aparezca su manifestación más antigua. ¿Quién

no conoce el mito de Zeus y Semele? El dios ama a una mortal y su pasión lo lleva hacia ella, revestido de forma humana. Pero Semele ignora la verdadera naturaleza de su amante. Le exige, impulsada por la vehemencia de su corazón, que descubra la realidad de su ser. Zeus sabe que debe abandonarla porque si le viese en su divino aspecto la aniquilaría. Mas la insistencia de Semele es irresistible y él sufre intensamente al verse obligado a satisfacer aquel deseo. Así, el resplandor mortífero de la divinidad fulmina a la amada‖

—¿Ha creado alguna vez la impostura sacerdotal un mito poético semejante? No era un **Dios** el que había ideado este lazo de unión entre Zeus y Semele, sino el hombre, en su total inspiración humana. ¿Quién le había enseñado que un dios podía languidecer de amor por una hija de la tierra? Nadie; él solo lo aprendió. Por alto que se eleve el objeto de sus deseos, desprendiéndose del suelo vulgar, no puede dejar de imprimirle el sello de su propia naturaleza, puramente humana. Desde las sublimes esferas adonde el genio de su aspiración es susceptible de elevarle, se ve obligado en definitiva a volver al elemento puramente humano y desear la posesión de su propia naturaleza como la mayor felicidad, digna de sus deseos.

¿Cuál es, pues, el carácter esencial de esta naturaleza humana hacia la cual retorna el deseo, después de sus largos viajes, porque es donde únicamente encuentra la paz? Es el **deseo de amar**, y la esencia de este amor en su más verdadera expresión es el deseo de la realidad material completa, el deseo de poseer un objeto perceptible a todos los sentidos del que pueda apoderarse con toda la energía del ser real.

En la certidumbre material de esta posesión ¿debe perecer y desaparecer el **Dios**? La criatura humana que aspiraba a la divinidad, ¿no ha sido negada, aniquilada? Y además, ¿no se ha manifestado el *amor* en su más verdadera y sublime esencia?

El dominio etéreo, desde donde el dios aspira a descender hacia los hombres, se había extendido con las aspiraciones cristianas hasta las más inefables regiones de la inmensidad. Para la helena, la región nebulosa del relámpago y del trueno era el lugar desde donde Zeus se lanzaba con su anillada cabellera para convertirse en hombre por deliberado propósito: para el cristiano, el cielo azul se fundía en un mar infinito de aspiraciones voluptuosas, en cuyo seno confuso perecían todas las divinidades, hasta que, surgiendo al fin de las profundidades de su imaginación, pudo ofrecer a sus miradas su propia imagen; el hombre en su febril actitud ante aquella interminable expectación. Un rasgo primordial y reproducido bajo diversas formas pasa a través de las leyendas de cuantos pueblos habitaron la orilla de los mares o las márgenes de la desembocadura de los ríos: sobre el azulado espejo de las ondas se les aproximaba, revestido de una gracia suprema y de la más pura virtud, un Desconocido excitándoles a un transporte universal y apoderándose de todos los corazones por un encanto irresistible; era el bienestar satisfecho, el deseo encarnado en el hombre ansioso de ventura cuya existencia presentía más allá de los mares en un país que no podía conocer.

Este Desconocido se desvaneció y volvió a emprender su marcha ondulante en el momento que se trató de penetrar su naturaleza.

Un día, según la leyenda, un héroe adorable llegó por el mar al país del Escalda en una navecilla remolcada por un cisne; allí pudo libertar a la inocencia perseguida y tomar por mujer a la joven doncella; pero, habiéndole preguntado ésta de donde venía y quién era, se vio precisado a abandonarla y partir.

Todo el interés de la obra se funda en una lucha entablada en el fondo del corazón de Elsa relacionada con todos los misterios del alma. La persistencia del encanto que extiende a su alrededor una felicidad maravillosa y todo lo llena de una perfecta placidez, obedece a una condición única: que jamás sea proferida esta pregunta: ¿De dónde vienes?

Pero un profundo, un cruel sentimiento, arranca con un grito violentamente aquella pregunta al corazón de la mujer…y el encanto desaparece al fin.‖ Ricardo Wagner, ―Lohengrin‖.

―El lector habrá notado sin duda en esta leyenda (*Lohengrin*) una visible semejanza con el mito de la Psiquis antigua, que también fue víctima de la endemoniada curiosidad y, no queriendo respetar el incógnito de su divino esposo, penetró el misterio, perdiendo toda felicidad. Elsa da oídos a Ortruda lo mismo que Eva a la serpiente. La Eva eterna cae en la eterna trampa. ¿Será que las naciones y las razas se trasmiten las fábulas, como los hombres se legan entre sí las herencias, los patrimonios o los secretos científicos? Estoy tentado a creerlo por la analogía moral que caracteriza a los mitos y leyendas nacidos en diferentes regiones de la tierra. Pero esta explicación es demasiado simple para que pueda seducir por largo tiempo a un espíritu filosófico. Las alegorías creadas por el pueblo no se pueden comparar a esas simientes que un cultivador entrega a otro que quiere aclimatarlas en otra región, dándole consejos fraternales sobre la mejor manera de cultivarlas. Nada de lo que es eterno y universal, necesita ser aclimatado. Aquella analogía moral de que hablaba, es como una estampilla divina pegada a todas las fábulas populares. Será, si se quiere, el signo de un origen único, la prueba de una parentela irrefutable, pero a condición de que no se busque este origen sino en el principio absoluto y el origen común de todos los seres. Tal mito puede considerarse hermano de otro, en la misma forma como se dice que un hombre negro es hermano del blanco. No niego, en ciertos casos, la fraternidad ni la filiación; creo solamente que, en muchos casos, el espíritu podría quedar inducido a error por las semejanzas aparentes o, también, por la analogía moral, y que, para recurrir de nuevo a nuestra metáfora vegetal, el mito es un árbol que crece por doquiera, en todos los climas, bajo todos los soles, espontáneamente y sin vástagos. Las religiones y las poesías de las cuatro partes del mundo nos proporcionan abundantes pruebas sobre este asunto. Lo mismo que el pecado se encuentra en todas partes, la redención se halla en todas partes, el mito en todas partes. Nada es tan cosmopolita como lo Eterno…‖

―Muchas veces he oído decir que la música nunca podrá ufanarse de traducir con seguridad y claridad cualquier cosa, como lo hace la palabra o la pintura. Eso es verdad hasta cierto punto, pero no es del todo cierto. La música traduce a su manera y por los medios que le son permitidos y propios. En ella, lo mismo que en la pintura y aún en la palabra escrita – que es la más positiva de las artes – queda siempre una

laguna que debe llenar la imaginación de los espectadores o de los oyentes.

Fueron sin duda esas consideraciones las que obligaron a Wagner a valerse del arte dramático, es decir, la reunión, la ―coincidencia‖ de varias artes, como el arte por excelencia, el arte más sintético y el arte más perfecto. Pero, si por un instante separamos la plástica, la decoración y la incorporación de los tipos soñados en los actores vivos y aun prescindimos de la palabra cantada, queda todavía incontestable que, mientras más elocuente sea la música, mayor será la sugestión, y será más rápida y precisa, y habrá por lo tanto mayores oportunidades de que los hombres sensibles conciban ideas en relación directa con las que inspiraron al artista. Inmediatamente pongo un ejemplo: la famosa obertura de **Lohengrin**, de la cual el señor Berlioz ha escrito un magnífico elogio en estilo técnico; pero aquí quiero contentarme con verificar el valor por las sugerencias que procura.

En el programa distribuido en el Teatro Italiano por aquella época, leo lo siguiente:

―Desde los primeros compases, se advierte el alma del piadoso solitario que espera el vaso sagrado, sumergido en los espacios infinitos. Ve cómo se forma, poco a poco, una extraña aparición que toma cuerpo, figura. Aquella aparición se precisa todavía más y pasa delante suyo ―el milagroso tropel de ángeles‖, llevando entre todos ellos, el vaso sagrado. El cortejo santo se aproxima; el corazón del elegido de Dios se exalta gradualmente; se ensancha, se dilata; se despiertan en él aspiraciones inefables; al encontrarse siempre más cerca de la ―aparición luminosa‖, cede ante la creciente beatitud y, cuando por fin aparece el Santo Grial en medio del cortejo sagrado, ―se abisma en una adoración extática, como si el mundo entero hubiera desaparecido repentinamente‖.

Mientras tanto, el Santo Grial distribuye sus bendiciones sobre el santo arrobado en la plegaria y lo consagra su Caballero. Después, ―las llamas brillantes van apagando progresivamente su resplandor‖; en su santa alegría el tropel de ángeles, sonriendo a la tierra que abandona, vuelve a las alturas celestiales. Ha dejado al Santo Grial bajo el cuidado de los hombres puros, ―entre los que ha difundido el licor divino‖, y por eso el augusto tropel se desvanece ―en las profundidades del espacio‖, en la misma forma como había salido de ellas‖.

El lector comprenderá muy pronto, por qué subrayo esos pasajes. Ahora tomo en mis manos el libro de Liszt y lo abro en la página donde la imaginación del ilustre pianista (que es un artista y un filósofo), traduce a su manera el mismo trozo:

―Aquella introducción encierra y revela ―el elemento místico‖, siempre presente y siempre escondido en toda la pieza…Para enseñarnos la inenarrable potencia de ese secreto, Wagner nos muestra ante todo, ―la belleza inefable del santuario‖, habitado por un Dios que venga a los oprimidos y no pide a sus fieles más que ―amor y fe‖. Nos inicia en el Santo Grial; hace resplandecer ante nuestros ojos, el templo de maderas incorruptibles, de muros perfumados, puertas de oro, vigas de ―asbesto‖, columnas de ópalo, tabiques de ágata, a cuyos pórticos magníficos no llegan sino aquellos que tienen el corazón elevado y las manos puras. Pero no lo

"Preludio de Lohengrin". Litografía de Fantín-Latour, 1902.

enseña en su estructura real e imponente, sino que, tratando de no aturdir nuestros débiles sentidos, nos lo muestra, primero, como si estuviera —reflejado en las ondas azules‖ o reproducido —por cualquier nube irisada‖.

—Durante toda la primera parte, la introducción es una tranquila melodía —de aguas dormidas, un éter vaporoso que se levanta con lentitud‖, para que el retablo sagrado se muestre ante nuestros ojos profanos; el efecto está confiado exclusivamente a los violines que alternan sus ocho tonos distintos y, tras varios compases de sones armoniosos, se elevan a las notas más altas de su registro. El motivo queda en los instrumentos de viento de sonido más suave, como los cornos y, al unírseles los bajos, preparan la entrada de las trompetas y los trombones, que repiten la melodía por cuarta vez, —con un arrobador estallido de colores‖, como si en ese instante único, todo el edificio santo —hubiera brillado ante nuestros ojos enceguecidos, en toda su magnificencia luminosa y radiante‖. Pero el —vivo chisporroteo‖, llevado gradualmente a esta —intensidad solar‖, se apaga con rapidez como —un resplandor celestial‖. El —vapor trasparente de las nubes‖ cubre poco a poco la visión, que acaba por desaparecer entre el mismo incienso —matizado‖ del que surgió, mientras que el trozo musical termina con los primeros seis compases, —más etéreos todavía‖. Su carácter de —misticismo ideal‖ queda revelado, sobre todo, por el audible —pianissimo‖ que siempre mantiene la orquesta y que sólo interrumpe en el breve momento en que los —cobres‖ hacen resplandecer las líneas maravillosas del único motivo de esta introducción. Tal es la imagen que se presentó ante mis sentidos emocionados al oír aquel sublime —adagio‖.

¿Me será permitido ahora contar, relatar con palabras, la traducción inevitable que mi imaginación hizo del mismo trozo cuando lo oí por primera vez y cuando me sentí, por así decirlo, elevado de la tierra? Por cierto que no me atrevería a hablar con complacencia de mis —sueños‖ si no fuera útil y necesario unirlos aquí a los —sueños‖ precedentes. El lector sabe el fin que perseguimos: demostrar que la verdadera música sugiere ideas análogas en distintos cerebros. Por otra parte, no creo que resultara ridículo razonar aquí —a priori‖, sin análisis y sin comparaciones; puesto que en verdad sería algo sorprendente que —el sonido no pudiera sugerir el color‖, que los colores —no pudieran‖ dar la idea de una melodía y que el sonido y el color —no fueran apropiados para traducir las ideas‖; las cosas se han expresado siempre por una analogía recíproca, desde el día en que Dios hizo al mundo como una totalidad compleja e indivisible.

La naturaleza es un templo de pilares vivos
Que profiere a veces confusas palabras;
Por allí pasa el hombre entre selvas de símbolos
Que lo observan con miradas familiares.
Como largos ecos que de lejos se confunden
En tenebrosa y profunda unidad,
Vasta como la noche y la claridad,
Perfumes, colores y sonidos se responden.

Prosigo entonces. Recuerdo que, desde los primeros compases, quedé sometido a una de esas impresiones dichosas que han conocido todos los hombres imaginativos por sus sueños en el sueño. Me ―sentí librado de los lazos de la pesadumbre‖ y encontré, merced al recuerdo, la extraordinaria ―voluptuosidad‖ que circula en ―los lugares altos‖ (hagamos notar de paso que yo no conocía el programa citado antes). Después, me hice una pintura involuntaria del estado delicioso de un hombre que se encontrara al borde de una gran ensoñación, en una soledad absoluta, pero una soledad ―con horizonte inmenso‖ y una ―amplia luz difusa‖: la ―inmensidad‖ sin otra decoración que ella misma. Muy pronto experimenté la sensación de una ―claridad‖ más viva, ―de una intensidad de luz que iba en aumento‖ con tal rapidez, que los matices ofrecidos por el diccionario, no bastarían para expresar ―ese crecimiento siempre renovado, ese nacimiento continuo de ardor y de blancura‖. Entonces, concebí plenamente la idea de un alma en movimiento en un medio luminoso, la idea de un ―éxtasis hecho de voluntad y de conocimiento‖, volando muy alto, muy por encima del mundo natural.

Podéis notar fácilmente las diferencias de estas tres traducciones. Wagner indica ―un tropel de ángeles que trae el vaso sagrado‖; Liszt ve un ―monumento milagrosamente bello‖ que se refleja en un espejismo vaporoso. Mi ensoñación está mucho menos ilustrada con objetos materiales: es más vaga y más abstracta. Pero lo que aquí importa es hacer resaltar las semejanzas. Aunque fueran poco numerosas, constituirían todavía una prueba suficiente; mas, por fortuna, son numerosas y concluyentes hasta lo superfluo. En las tres traducciones encontramos la sensación de ―beatitud‖ espiritual y física; encontramos el ―aislamiento‖; asistimos a la contemplación de ―algo infinitamente grande e infinitamente bello‖, gozamos de ―una luz intensa que regocija el alma y los ojos hasta el pasmo‖; y, por fin, participamos de la sensación de ―espacio extendido hasta los últimos límites concebibles‖. Charles Baudelaire, ―El Arte Romántico‖.

Entre tantos y tantos estudios modernos sobre Wagner (llama la atención la atracción que siente el mundo hispano por su obra, con estudios en los que se luce la lengua de Cervantes -lengua tan amada por Wagner como nos lo recuerda Curt von Westernhagen en su ―Richard Wagner y la literatura clásica española‖- como por ejemplo ―La mujer, realidad y ficción en la obra de Richard Wagner‖ por Justo Romero; ―Epopeya de Sigfrido‖, ―La Walkiria. Seres divinos y emociones humanas‖, ―Wagner y la literatura española del siglo de oro‖ por Guillermo García-Alcalde; ―El teatro de Calderón y el drama musical wagneriano‖ por Margarita Garbisu Buesa; ―El Holandés Errante y la tragedia romántica: de Wagner a Heidegger‖, ―Discurso de Presentación del Aula Wagner en la Universidad Las Palmas de Gran Canarias‖, por Sonia Mauricio Subirana; ―La huella de Richard Wagner en la pintura española‖ por Paloma Ortíz-de-Urbina Sobrino de la Universidad de Alcalá de Henares, ―Sobre la fortuna de Wagner en la España modernista. Los estudios críticos de primeros de siglo‖, por Giovanni Allegra, ―Richard Wagner, del deseo al amor libre‖, por Lourdes Jiménez Fernández, ―Richard Wagner y el Teatro Clásico Español‖ por Jorge Mota Aras y María Infiesta, la completísima ―Recepción de la

obra wagneriana en el Madrid decimonónico‖, en tres volúmenes, por José Ignacio Suárez García, y muchísimos otros más…) se encuentran las no tan modernas, e interesantísimas —Leyendas de Wagner en la Literatura Española‖ de Adolfo Bonilla y San Martín, publicado por la Asociación Wagneriana de Madrid (Madrid, 1913). Este sabio escribe: —A la leyenda de Lohengrin (obra que Wagner tenía ya escrita en 1847, pero no representada hasta el 28 de Agosto de 1850, y para la cual utilizó principalmente el **Parzival**, de Wolfram de Aschenbach, y el llamado **Lohengrin bávaro**, de un anónimo del siglo XIII, publicado por Goernes en 1813), responde la historia castellana del **Caballero del Cisne**, preciosa narración contenida en los capítulos 47 a 185 inclusive del libro I de la **Gran Conquista de Ultramar**, obra traducida del francés al castellano a últimos del siglo XIII o principios del XIV, si no es que el compilador español tuvo además a la vista varios poemas franceses del ciclo de las Cruzadas, que engarzó en su libro.

El argumento del arreglo castellano, que seguramente es de los más poéticos textos de la literatura española, por muy pocos igualado en belleza de dicción y en grandeza de pensamiento, es como sigue: —La infanta Isomberta, hija del rey Popleo y de la reina Gisanca, no queriendo acceder al deseo de sus padres que la apremiaban para que contrajese matrimonio, huye de ellos, y entrando en una barca que halla desamparada, navega varios días hasta arribar a un desierto, donde desembarca y donde está a punto de ser devorada por unos perros de caza, de los que la liberta el Conde Eustaquio, cuya es aquella tierra. El Conde se enamora de Isómera y se casa con ella contra la voluntad de su madre, la cual, aprovechando la ausencia de su hijo, llamado por el rey Licomberte el Bravo para que le ayude en cierta guerra, hácele creer, cuando la Infanta da a luz, que ha parido siete podencos de una vez, siendo así que eran siete hermosos niños, a quienes, conforme cada uno nacía, venía un ángel y le ponía un collar de oro al cuello. El Conde escribe que guarde los podencos hasta que él regrese; pero la pérfida madre falsifica también su carta y hace otra en la que ordena matar a Isomberta con los siete infantes que de ella han nacido, de conformidad con una ley del Reino, según la cual, si alguna mujer daba a luz en un parto más de un hijo, era acusada de adulterio y condenada a muerte.

El caballero en cuya guarda estaban Isomberta y los infantes los abandona en un desierto, a fin de no ser él, sino **la voluntad de Dios** la que los mate. Una cierva acude y da de mamar a los infantes, a quienes acoge un ermitaño, que los cría y educa.

Cuando el ermitaño vio que los niños andaban y podían acompañarle, dejando a uno en casa, salió a pedir limosna con los otros seis. Llegó a oídos de la Condesa, madre de Eustaquio, la extraña nueva del ermitaño que mendigaba con los seis hermosos niños y, sospechando algo, mandó llamarle, adquiriendo pronto la convicción de que se trataba de sus nietos, por lo cual hizo de modo que se quedó con ellos, bajo el pretexto de darles educación. Un día, estando en su cámara, llamó a dos escuderos, y, teniendo ante sí a los seis niños, ordenó a aquéllos que les quitasen los collares de oro y los degollasen. Los escuderos comenzaron por quitarles los collares; pero, apenas lo hubieron hecho, cuando los infantes se convirtieron en

cisnes y se les escaparon volando, saliendo por una ventana de la habitación. La Condesa dispuso que un platero deshiciese los collares, por si en ellos se encerraba alguna virtud misteriosa, y que fabricase con los mismos una copa para su mesa. Así que el platero fundió un collar, el oro comenzó a crecer, y tuvo materia bastante para fabricar con él solo la copa, guardándose los otros cinco, sin que la Condesa lo supiera.

Después de dieciséis años de ausencia, el Conde Eustaquio volvió a su tierra y se enteró de todo lo ocurrido; pero fue forzoso, para cumplir las leyes del país, que su mujer fuese condenada por adúltera, a causa de haber dado a luz más de un hijo, si no había caballero que la defendiera y venciera en batalla al acusador. Dios inspira entonces al ermitaño para que envíe al infante que le queda, a fin de que lidie por su madre. El infante vence al caballero de la acusación, y es reconocido como hijo del Conde, el cual manda emparedar a la pérfida suegra, y hace luego traer a los seis cisnes, cuya existencia era conocida del ermitaño. Pónense los collares a los cisnes, y a medida que los van recibiendo, vanse tornando en hombres; pero como uno de los collares había sido fundido, el cisne a quien corresponde queda en calidad de tal, aunque su entendimiento sea racional y se vea que, como los otros, es hijo del Conde. El mozo que lidió por su madre recibe de Dios la gracia de **vencer en todas las batallas que se hagan contra dueña inocente**, y aquel su hermano que permaneció cisne, la de **guiarle a todos los lugares donde tales batallas habían de tener efecto**. Por eso el mozo toma desde entonces el nombre de **Caballero del Cisne**.‖

"Sigfrido" (acto lll), el despertar de Brunilda. Producción de Wieland Wagner de 1954. Martha Mödl (Brunilda), Ramón Vinay (Sigfrido).Teatro de los Festivales de Bayreuth.

—Pura y hermosa como la flor del canelo sagrado; grácil y flexible cual liana silvestre; ligera como el pudú de los bosques; buena como la mies de las praderas, había crecido la hija del viejo cacique huilliche, en pleno contacto con la naturaleza. Era la doncella más linda, y su risa melodiosa cual alborozado trinar de pájaros, tenía los encantos de música embrujada. El padre, feliz y orgulloso de ella, la quería más que a todo en el mundo. Le había elegido un nombre dulce y armonioso: Licarayén.

Los robustos e intrépidos mancebos del —mapu‖ suspiraban por su amor. Ella había escogido a Quitralpique, joven gallardo y arrogante, poseedor de las más nobles virtudes de la raza mapuche. Unirían sus vidas cuando se presentasen lunas favorables. Prometían ser una pareja ideal. El viejo cacique soñaba con una larga y hermosa descendencia. Veía al mozo y a su Licarayén gobernar con sabiduría y cariño a su amado pueblo cuando él ya no pudiese hacerlo por el peso de los años. Pensaba que moriría feliz con tan nobles sucesores.

Todo el pueblo compartía la felicidad del querido jefe. La confianza y la seguridad del viejo cacique era la de ellos. Pero no contaban con las malas artes del pérfido Pillán, que odiaba la paz y el bienestar de los humanos y los espiaba desde la cumbre del Peripillán (Volcán Osorno).

Cuando menos se esperaba, sobrevinieron grandes calamidades. Desde lo alto del Osorno comenzó a brotar fuego y torrentes de lava hirviente.

Animales, sembrados, rucas y gente fueron arrastrados con furia terrible. La tierra comenzó a temblar violentamente, el mar salió de sus límites habituales. Hubo terremotos, inundaciones, pestes y mortandad. Desolación en los campos. La población era diezmada en forma alarmante. Los desesperados huilliches nada podían contra tanta desgracia.

Hechiceros, magos, manes y divinidades protectoras eran impotentes para aplacar las iras del maligno Pillán. El espíritu malvado se mostraba sordo y ciego aun a los más espléndidos —rehüñatunes‖.

Cuando más desesperados estaban los atribulados habitantes comarcanos con tanto dolor y cuando todos se mostraban en extremo arrepentidos de sus faltas, incluso de las más insignificantes, se presentó un anciano forastero, un noble y encorvado —tremque‖, quien dijo saber la fórmula mágica con la cual podría contrarrestar las furias del pérfido Pillán.

Conducido a presencia del venerable cacique, hizo saber que la única manera de derrotar al perverso espíritu, consistía en sacrificar a la doncella más hermosa, buena y pura de toda la región.

Reunidos los hombres más justos y sabios el cacique les ordenó buscar en toda la región la núbil con los atributos señalados por el forastero. Aquellos salieron prestamente a cumplir tan difícil como delicada misión. En su búsqueda visitaron valles y quebradas. Subieron cerros, cruzaron ríos, se internaron por los bosques, sin dejar una sola choza. Al cabo de algún tiempo regresaron a presencia del jefe. Pero, pese a traer el resultado de su cometido, volvían más apesadumbrados que dichosos: la doncella más pura, más buena y hermosa, era precisamente la querida niña Licarayén, es decir, la hija predilecta del anciano cacique.

¡Rudo golpe para el corazón de un padre! Sin embargo, ni un solo gesto, ni una palabra de protesta, ni el más leve suspiro delató la intensidad del sufrimiento íntimo de ese padre. Como buen cacique, confundido con su pueblo en amor y anhelos, aceptó el sacrificio con araucano estoicismo y en igual forma lo recibió también la angelical Licarayén.

Manos diligentes y cariñosas, trémulas por el pesar, tejieron sobre el blando musgo del campo, con helechos y flores silvestres, el perfumado lecho mortuorio que habría de recibir el cuerpo virginal de la mártir.

Acostada en él, Licarayén cerró los ojos con la serenidad de los bienaventurados. Una sonrisa apacible iluminó su suave tez morena. Y en esta forma, blanda y dulcemente fue adormeciéndose ante el silencio reverente de la multitud reunida en torno.

El infortunado Quitralpique, a petición expresa de su prometida, se arrodilló junto a la amada y cuando ésta traspasó los umbrales de sombras, le abrió el pecho con su lanza guerrera y extrajo el noble y querido corazón y entregándolo al anciano forastero, se acomodó junto a la noviecita muerta y con la misma lanza con la cual profanara el pecho amado, traspasó su propio corazón. En esta forma, uno junto al otro, pasaron ambos a la eternidad, unidos en el sacrificio común en aras de la felicidad de su pueblo.

El canto melodioso del ave montaraz y el susurro misterioso de las hojas de la fronda, trajeron a todos la paz y la esperanza., La luna tendió su mortaja de plata sobre el sagrado túmulo y la ―trutruca‖ musitó en notas desgarradoras el dolor de las almas agradecidas.

Con delicada unción el Tremque‖ envolvió el corazón sangrante de Licarayén en una rama florida de canelo y ordenó depositarla sobre la cúspide de uno de los cerros más elevados de las inmediaciones.

Sucedió entonces que, sorpresivamente, descendió por entre las nubes arreboladas, un cóndor gigantesco. Cogió con sus poderosas garras el corazón de la indiecita y se elevó a gran altura, describiendo círculos en un vuelo impresionante y majestuoso. Círculos que iban cerrándose sobre la cumbre del volcán Osorno, morada de Pillán. Y cuando se encontró precisamente sobre el cráter, descendió recto, audaz, hasta muy cerca de la boca humeante del volcán y allí el ―mañque‖ apocalíptico dejó caer la ensangrentada rama de canelo.

Se produjo algo fantástico, maravilloso: pétalos y hojas de la rama sagrada se convirtieron en millares de copos de nieve. Y nevó tanto, tanto, que el volcán quedó cubierto completamente hasta la misma falda por una inmensa túnica alba… Arroyos impetuosos descendían por las laderas volcánicas, anegando el valle con ímpetu destructor. Y al cabo de algún tiempo, cuando cesó de nevar, aparecieron en las inmediaciones del Osorno y del Calbuco, los lagos Llanquihue, Todos los Santos, Chapo y Reloncaví.

Antes de regresar a sus lares el anciano afuerino advirtió a los mapuches que, si querían verse libres para siempre de las iras del Pillán, deberían guardar celosa y estrictamente las tradiciones de la raza, trabajar bien sus tierras, cuidar los rebaños y,

sobre todo, abandonar el vicio de la borrachera y las pendencias internas.

Pillán entretanto, aguarda paciente la ocasión propicia para vengarse. De vez en cuando se le siente agitarse dentro de su prisión como probando fuerzas.‖

Hermoso relato este, de una de las más bellas leyendas de Chile, en el capítulo titulado ―El Pillán y el Sacrificio de Licarayén‖ del libro ―Tesoro Mitológico del Archipiélago de Chiloé‖ de Narciso García Barría, quien hace además un análisis del que paso a extractar algunas partes: ―Se advierte en esta leyenda una trama bastante compleja e interesante. Entra en primer lugar, un espíritu incorpóreo pese a lo cual puede ser encerrado en prisión como si poseyese cuerpo. Es una especie de divinidad hostil muy poderosa a quien se atribuye el control de los elementos de la naturaleza y la facultad de provocar epidemias y otras calamidades. Pillán es, pues, caprichoso y vengativo, pero vulnerable. Figura en seguida un personaje desconocido, poseedor del secreto para salvar a la población. Es un anciano muy bondadoso, de gran experiencia, como los viejecitos buenos de los antiguos cuentos de hadas, una especie de profeta pagano…

Se consigna a continuación el sacrificio de sangre como condición indispensable para el aniquilamiento de las fechorías del espíritu maligno. Este pasaje emocionante en que el padre y la propia afectada dan su asentimiento para el sacrificio, nos recuerda el intento de Agamenón de inmolar a su propia hija Ifigenia, a instancias del adivino Calcas, con el propósito de aplacar la cólera de Diana y hacer cesar los vientos que impedían avanzar a sus navíos.

… En cuanto al sacrificio en sí y su aceptación por Licarayén, por el padre y el prometido, en él hay mucho del patriotismo evidenciado por los Decio Mus romanos, al entregarse voluntariamente a los espíritus infernales con el fin de asegurar el triunfo de los ejércitos de su patria.

En el comportamiento de Quitralpique vemos la consistencia de los vínculos tribales y el gran poder del amor que alcanzaba más allá de la muerte. Se refuerza con este hecho, la creencia entre los indígenas, de una vida de ultratumba.

Conviene hacer notar la forma especial de producir la muerte de Licarayén. No se provoca por medios violentos…El lecho de flores y de plantas silvestres nos induce a pensar en el dominio por parte de los machis, de ciertos secretos medicinales de algunas plantas autóctonas.

…Pero volvamos a Pillán. Este, por las circunstancias de su encierro, puede ser comparado con el titán Encélado, sepultado por Júpiter en el interior del Etna, sin haber sido aniquilado totalmente como lo prueba el hecho de que el volcán humea periódicamente, indicio de que el titán conserva toda su potencia y su furia vengadora.

…Pillán…estaría antes y por sobre Caicaivilu. Por tanto, el castigo a los infortunados mapuches habría partido de la perversa voluntad de aquél. Pillán provocaría los terremotos y los hundimientos de tierra y Caicaivilu se habría limitado a secundarlo aportando los maremotos.‖

Llamando la atención a la genial demostración de síntesis de esta leyenda y también guardando las respectivas distancias y magnitudes, hay sin embargo puntos

de contactos de este mito araucano con los avatares que se suceden en el Anillo wagneriano. Por ejemplo, el sacrificio de Licarayén es aceptado por ella, siendo su padre el Cacique máximo (Wotan) ejecutor del mismo y es llevado adelante tanto por ella, su hija predilecta, como por su amado, Quitralpique, atravesado por una lanza (Sigfrido), pasando ambos a la eternidad juntos, unidos en el sacrificio mutuo. Aparece un sabio (Loge) que tiene la solución al problema de inmolar la pureza, el bien, la belleza a manos extrañas. Hay un adormecimiento de Licarayén en su sacrificio, cual adormecimiento de la Brunilda wagneriana, para pasar a otra vida. Hay sacrificios de sangre en ambas historias y la rama de canelo sagrada, ensangrentada con el corazón de Licarayén, cual objeto mágico (anillo) es entregada al fuego y al agua que todo lo inunda. Pillán el fuego y Caicaivilú el agua. El Terremoto y el Sunami.

Terremotos y sunamis que están a la orden del día en nuestra realidad actual.

Resumen del argumento del Festival Escénico: Tetralogía "El Anillo del Nibelungo":

Prólogo: "El Oro del Rin":

Primer Cuadro: En las profundidades fangosas del río Rhin las tres ondinas, Woglinda, Wellgunda y Flosshilda se persiguen y juegan, iluminadas por un resplandor áureo. Son Hijas del Rhin, guardianas del oro que duerme en las profundidades. Están peligrosamente descuidadas y tranquilas ya que sólo les podría ser arrebatado por quien renuncie para siempre del amor. El más audaz y astuto de los enanos Nibelungos, Alberich, sorprende el secreto, se precipita abjurando del amor y se apodera del oro del Rhin.

Segundo Cuadro: Se divisa el valle del Rhin y en la cumbre de una montaña, cercano, el Walhalla, el palacio colosal de Wotan, morada de los dioses, construido por los gigantes Fasolt y Fafner. Su esposa Fricka le recuerda amargamente a Wotan que, irresponsablemente, les ofreció en pago a su hermana Freia, diosa de la belleza y la eterna juventud. Wotan confía en lo prometido por Loge, el ingenioso dios del fuego, de intervenir cuando los gigantes reclamen su pago. Aparecen los gigantes reclamando su recompensa y acuden en defensa de Freia los dioses Froh, de la alegría y Donner, de la tempestad, oponiéndose al infame trato. Finalmente aparece Loge, también astuto dios del engaño, y les ofrece, a cambio de Freia, el recientemente robado oro del Rin. Los gigantes aceptan la proposición llevándose a Freia como rehén. Wotan y Loge descienden al mundo subterráneo habitado por Alberich y los Nibelungos.

Tercer Cuadro: Caverna en el seno de la tierra. Alberich ha fabricado un mágico anillo que le da a su poseedor supremo poder con el cual domina a los de su raza. Habiéndose vuelto tiránico y orgulloso, los humilla conscientemente obligándolos a trabajar sin tregua. Ha obligado a su hermano Mime, diestro artífice de la forja, a fabricarle según sus indicaciones un casco mágico que puede volver

invisible a su poseedor o transformarlo en otro ser viviente. Su pago son los azotes y la perpetua esclavitud. Loge pone en duda las virtudes de dicho casco al petulante Alberich quien, para demostración se transforma en una enorme sierpe. Loge lo convence de que hacerse pequeño es más difícil y cuando éste se transforma en sapo, le pone el pié encima, lo aprisiona y, ya nuevamente transformado, le quita el casco. Maniatándolo se lo llevan prisionero arriba.

Cuarto Cuadro: El mismo paraje con el Walhalla. A empellones llegan con Alberich y le exigen la entrega de todos sus tesoros para liberarle. Al conjuro de su anillo van apareciendo sus siervos, los nibelungos, cargados con las riquezas. Pero Wotan le exige también la entrega del anillo. Alberich lo entrega cargándolo con una terrible maldición. Así como maldijo al amor para obtener el anillo, así mismo maldice el anillo con terribles calamidades para su poseedor. Al llegar los gigantes exigen para la devolución de la diosa de la belleza una cantidad de oro igual a la que se necesita para cubrirla y dejar de verla. Así lo hacen, pero no harán el trato mientras todavía se vea la mirada de uno de los ojos de Freia por una pequeña rendija. Los colosos exigen cubrirla con el anillo que Wotan luce en su dedo. Éste se niega pero aparece la diosa Erda, diosa de la tierra, encarnación de la madre naturaleza, madre de las tres Nornas y que conoce el origen y el destino de todas las cosas y le aconseja que lo entregue. Al abalanzarse para recoger el anillo, lanzado despreciativamente por Wotan, Fafner mata a su hermano Fasolt con un golpe de su mazo. Wotan decide entrar al castillo. Donner, dios de las tormentas, convoca los elementos del aire haciendo estallar la tempestad con un golpe de su martillo, al final de la cual aparece un radiante arco iris que los dioses usan como puente para subir al Walhalla, riendo mientras se escuchan los lamentos de las ondinas ante la pérdida del oro de Rhin.

Primera Jornada:
"La Walkyria"

Acto Primero: Una cabaña construida alrededor de una haya. Aparece un hombre exhausto, desarmado y entra en la cabaña cayendo frente al hogar. Aparece una mujer, Siglinde, despierta al desconocido y le ofrece una copa con hidromiel. Se quedan mirando largamente. Hunding, el dueño de casa aparece y le pide que cuente su historia - que Siglinde escucha absorta - reconociendo a su enemigo de raza; sin embargo, lo autoriza a pasar la noche bajo su techo en aras de las leyes de hospitalidad, aunque desafiándole a un duelo a muerte para la mañana siguiente. Siglinde vierte un narcótico en la bebida de su esposo y se reúne con el desconocido - que invoca la memoria de su padre que le prometió un arma para el instante de peligro supremo - y le revela que el día en que el cazador Hunding se apoderó de ella, un viejo en el que reconoció los rasgos de su padre, hundió una espada hasta la empuñadura en el tronco de esa haya, prometiéndola al héroe que fuera capaz de sacarla. La puerta se abre sola, entrando la primavera y portando con ella el amor. Ambos sienten despertar en ellos sus recuerdos de infancia, que pertenecen a la raza de los Walsungos. Quien se apodere de la mágica espada será el héroe Sigmund,

"Sigmund y Siglinde en la cabaña de Hunding" por Echter.
(Collectión Cercle National Richard Wagner).

que se abalanza al árbol y arranca a Notung (hija de la necesidad). Siglinde, ebria de amor y alegría se entrega a su hermano.

Acto Segundo: En un paraje abrupto, Wotan encarga a su hija predilecta, la walkyria Brunilda, dar la victoria a Sigmund en su próximo combate con Hunding. Brunilda transmite con júbilo la orden a sus ocho hermanas amazonas; todas hijas de Wotan con Erda, la diosa de la tierra. Fricka, mujer de Wotan, diosa de la unión conyugal, ofendida por el incesto de Sigmund y Siglinde, que no puede permitir, viene en exigir la victoria para Hunding, que la ha invocado. Wotan cede a sus reclamos y en contra de su sentir más profundo da la contraorden. Brunilda, afligida por el dolor de su padre lo conjura a confiarse a ella. Él le confiesa su angustia. Si existiera un ser libre que por su propio impulso blandiera la espada. Wotan había pensado en su hijo Sigmund, pero… Wotan ordena a Brunilda que abandone a Sigmund. Cuando la walkyria confiesa a Sigmund la sentencia divina, detiene el intento de éste de clavar su espada en el pecho de Siglinde para estar unidos en la muerte, revelándole que ella lleva en su seno el fruto de su amor. Ante la desesperación de Sigmund, decide intervenir en el combate y desobedecer la orden. Resuena el corno de Hunding llamando al combate y Sigmund corre a su encuentro. Siglinde, que ha estado dormida, es despertada por un relámpago en cuyo destello divisa a los dos combatientes en su lucha. La walkyria Brunilda va a salvar a Sigmund protegiéndolo con su escudo cuando aparece Wotan, que quiebra con su lanza la espada de Sigmund dejándolo a merced de Hunding, que lo mata. Wotan le ordena a Hunding presentarse con la noticia ante Fricka y éste cae desplomado, sin vida. El dios contempla con dolor el cadáver de su hijo mientras Brunilda huye con Siglinde, en su caballo Grane, para ponerla a salvo. Wotan se lanza en su persecución en su caballo Sleipnir, de ocho patas.

Acto Tercero: El peñón de las walkyrias en la cima de una escarpada montaña, en donde ellas se reúnen después de cabalgar entre las nube transportando a los héroes muertos en combate. Una tras otra van apareciendo, siendo Brunilda la última en llegar, con Siglinde, mujer y viva. Les suplica que la protejan, pero ellas no se atreven a desafiar las iras del dios. Siglinde quiere morir, pero Brunilda le anuncia que en sus entrañas lleva a Sigfrido y le entrega en herencia de su padre los trozos de la espada Notung, indicándole refugio en el bosque, donde habita Fafner, ahora convertido en dragón. En medio de los relámpagos de una tormenta aparece Wotan, mientras las walkyrias se esfuerzan por ocultar a Brunilda. Wotan la castiga: la exila del Walhalla, ya no será más walkyria y la dejará dormida a merced del que pase. Brunilda le pide que por lo menos sea un valiente. Emocionado por la entereza de su hija predilecta - que en el fondo solo ha hecho los más secretos designios de su corazón – Wotan invoca a Loge, dios del fuego, que enciende en torno de la durmiente, una muralla infranqueable de llamas.

Segunda Jornada
"Sigfrido"

Acto Primero: En una caverna en medio del bosque. Mime, el hábil herrero hermano de Alberich, forja una nueva espada de las muchas que ha quebrado su ―hijo adoptivo‖ Sigfrido. Si pudiera soldar los trozos de la espada de Sigmund…en manos de Sigfrido el dragón Fafner entregaría el anillo… para él. Aparece Sigfrido, rompe la nueva espada forjada por el enano y le pregunta quién es su madre. El nibelungo termina por confesarle que efectivamente él no es su madre ni su padre y que su verdadera madre se lo encomendó muriendo al darlo a luz, y que su padre fue muerto en combate y toda la herencia del huérfano Sigfrido son los trozos de su espada. Sigfrido ordena a Mime que los suelde sin demora y se interna en el bosque. Aparece un desconocido que se hace llamar el Viajero y desea descansar. Mime teme que se trate de un espía…el señor de los dioses le revela que solo podrá recuperar la espada aquel que no conozca el miedo. Y en un ingenioso juego de adivinanzas apuestan sendas cabezas, perdiendo Mime. Para saber si se trata o no de Sigfrido, Mime intenta enseñarle a éste qué es el miedo, pero solo logra despertar su curiosidad: ir a la cueva de Fafner para conocer de qué se trata. Mientras Mime prepara una ―sopa‖, pócima con yerbas venenosas, Sigfrido toma los trozos de la espada de su padre, los reduce a limaduras, atiza el fuego, funde el metal en polvo, vacía la espada, la templa, la forja cantando y, para probarla corta el yunque en dos.

Acto Segundo: En la espesura del bosque se ve la caverna del dragón Fafner. Por los alrededores ronda Alberich en su deseo de recuperar el anillo de que fuera despojado. Aparece Wotan y comunica al enano la próxima llegada de Sigfrido. Alberich ofrece al dragón salvarle la vida si le entrega el anillo. Sigfrido aparece armado con su espada, acompañado de Mime que intenta en vano aterrorizarlo. Sigfrido piensa en su madre. En medio de los murmullos de la foresta se destaca un pajarillo, del cual trata de comprender su lenguaje e intenta en vano comunicarse, con una flauta fabricada con una caña. Hace sonar entonces su cuerno con el cual despierta al dragón. Sin miedo lucha con él y lo mata. Al llevar instintivamente su mano con sangre del dragón a la boca, comprende entonces el canto del pájaro, que le aconseja tomar del tesoro el yelmo y el anillo, cuyo poder le revela. Mime se encuentra con su hermano Alberich, que anda detrás del anillo al igual que él. Nuevamente de entre los murmullos de la foresta el pájaro advierte a Sigfrido que escuche atentamente las palabras de Mime para descubrir sus verdaderas intenciones. Todo lo que dice Mime, ofreciéndole una copa con veneno para brindar por la muerte del dragón Sigfrido lo entiende en su verdadero significado. Se escucha entre la espesura la risotada de Alberich cuando Sigfrido lo decapita. Por tercera vez el pájaro canta revelando a Sigfrido la existencia de la bella durmiente que, rodeada de fuego espera el beso del valiente sin miedo que será su dueño. Sigfrido se va siguiendo al pajarillo que lo guía hasta ella.

Acto Tercero: Entre un laberinto de rocas, Wotan interroga a Erda, el alma de la tierra. Solo sus hijas, las Nornas, que tejen el hilo del destino, podrán revelarle

si puede modificar el porvenir. Guiado por el pajarillo aparece Sigfrido. Wotan obstruye su camino y le cierra el paso con su lanza. Sigfrido la parte en dos - como Wotan, la espada de su padre, Sigmund – y avanza sin temor sumergiéndose en las llamas encontrando a Brunilda dormida. Sobrecogido, por primera vez siente miedo. La besa, ella se levanta y saludando al sol reconoce en Sigfrido al que esperaba. Nace en ella el amor humano y vivirá solo para el amor de Sigfrido.

Tercera Jornada
"El Crepúsculo de los Dioses"

Prólogo: Noche silenciosa. Las tres Nornas trenzan el hilo del destino; estos se traban y el hilo se corta. Huyen a reunirse con su madre Erda, en el seno de la tierra. Sigfrido emprende nuevas hazañas, y en prenda de amor y fidelidad a Brunilda, al partir le entrega el anillo conquistado al dragón. Ella le da a Grane, su magnífico corcel, con el cual sube a una pequeña barca y se aleja por el Rhin, contra la corriente.

Acto Primero: Castillo del rey Gunther, de la dinastía de los Guibichungos **(23),** en las proximidades del rio Rhin. Están con él su hermana Gutruna y su medio hermano Hagen (hijo del nibelungo Alberich y la misma madre). Hagen propone gloriosos matrimonios: que Gunther se case con Brunilda y Gutruna con Sigfrido, siendo su motivación profunda apoderarse del anillo. Llega Sigfrido y ante la disyuntiva de combate o amistad Gunther le propone la alianza. Sigfrido no está interesado en las riquezas, enterándose Hagen que el anillo está en poder de Brunilda. A través de Gutruna se le ofrece a Sigfrido una copa de bienvenida en donde ésta ha mezclado un brebaje con filtro de olvido. Sigfrido olvida sus hazañas y sus juramentos. El filtro le hace concebir una ciega pasión por Gutruna. Gunther se la entregará si conquista a Brunilda para él y Sigfrido acepta. Con el yelmo mágico tomará el aspecto de Gunther y se la traerá de esposa. Se hace un pacto de sangre jurando no traicionar jamás su alianza. Transformada la escena, se encuentra Brunilda contemplando el anillo de su amado cuando aparece su hermana walkyria Waltrauta, como mensajera de Wotan, que le pide que devuelva el anillo a las Hijas del Rin para terminar con la maldición que pesa sobre el mundo y que amenaza a los dioses. Brunilda se niega a deshacerse del presente de amor de Sigfrido y Waltrauta se retira desesperada. Se escucha el cuerno de Sigfrido y Brunilda se precipita a su encuentro, pero se trata de otra persona, que le arrebata el anillo y se la lleva como prometida del rey Gunther.

Acto Segundo: De noche. Hagen y su padre Alberich maquinan la reconquista del anillo. Amanece. Aparece Sigfrido en su real aspecto y anuncia a Gutruna el arribo de Brunilda a quién Gunther ha ido a buscar. Hagen arenga a los vasallos y los reúne para recibir a los nuevos esposos. Brunilda queda muda de espanto al ver a Sigfrido - con el anillo en su dedo - que no la reconoce. Brunilda rechaza a Gunther y declara ser la esposa de Sigfrido quién, bajo el hechizo del filtro, lo niega. Hagen la incita a la venganza y Brunilda le revela el único punto en que

Sigfrido es vulnerable: en la espalda, entre los hombros. Confabulados con Gunther, Sigfrido morirá al día siguiente, en una cacería de jabalí. Hagen invoca a su padre Alberich mientras Gutruna y Sigfrido aparecen acompañados de su cortejo nupcial.

Acto Tercero: En el Rhin, las Ondinas todavía deploran su fracaso. Sigfrido, en persecución de un jabalí se encuentra con ellas que le reclaman el anillo. Cuando Sigfrido se los va a entregar, ellas revelan la maldición que pesa sobre él, logrando solo que Sigfrido conserve el anillo sin ceder ante el temor. Se aproxima la cacería apareciendo a la cabeza Gunther y Hagen. Este último mezcla en una copa de vino un filtro que anula los efectos del primero. En Sigfrido se reavivan los recuerdos y al mencionar a Brunilda, en el instante en que pasan los dos cuervos de Wotan, Hagen le clava su lanza en la espalda. En una litera de escudos tienden al héroe, que es conducido en cortejo fúnebre por los vasallos guerreros. La escena, transformada, nos muestra el palacio en donde Gutruna espera a su esposo y a su hermano. Hagen le anuncia que Sigfrido ha muerto por los colmillos de un jabalí, colocando el cuerpo en medio del salón. Ante la acusación de Gutruna a su hermano de haber asesinado a Sigfrido, éste revela el crimen de Hagen. Hagen se adelanta para apoderarse del anillo y al ser rechazado por Gunther lo mata, para luego arrojarse sobre el cadáver de Sigfrido, cuyo brazo amenazante se levanta conservando el anillo. Brunilda, comprendiéndolo todo, ordena preparar una hoguera que ella misma enciende y se arroja en ella, sobre el cuerpo de Sigfrido, al tiempo que arroja el anillo al Rhin, que se desborda inundándolo todo. Hagen se arroja a las aguas en busca del anillo y las Ondinas lo arrastran al fondo mientras el incendio ha subido hasta el cielo destruyendo el Walhalla que desaparece en total aniquilamiento, mientras resuena, como promesa futura, el leitmotiv del amor.

—La Tetralogía es un drama de hoy y no un asunto de fabulosa antigüedad‖ Bernard Shaw.

—Principio y fin de un mundo, la Tetralogía es también cosmogonía musical‖ Ricardo Rojas.

D.S.: —Wagner deseaba que en el futuro cada representación de sus obras se adaptara al espíritu del tiempo de cada época. ¿Cómo ve usted la representación de Wotan en el mundo contemporáneo?

T.F.: —Si pensamos en el mundo actual diría que Wotan representa la conciencia pública de toda la humanidad…Si trato de comparar la evolución de la conciencia de Wotan en el —Anillo‖ con nuestro mundo contemporáneo observo que la sociedad está despertando hacia un sentimiento de mayor responsabilidad, específicamente algunas naciones que están adquiriendo conciencia de que sus actos repercuten en el resto del mundo…Año tras año encontramos más significados en esta obra de arte y descubrimos dimensiones posibles…‖

D.S.: ¿Qué es el —Anillo‖? ¿Mito, psicología…religión, ideología, o simplemente música?

T.F.: —¡Todo incluido!‖ Tom Fox, barítono, intérprete de Wotan, entrevistado por Daniel Swinburn, Santiago de Chile, 1994.

—…estas míticas óperas ofrecen un escape a la odiosa realidad de las —filas de pan y desempleo‖. Así ellas colman uno de los diversos roles definidos por el pianista-educador Hernest Hutcheson en su Guía Musical del Anillo (1940): **"Es posible ver El Anillo bajo muchas luces…**‖ Frank Merkling, —The Ring 100 Years at the Met‖. (El Anillo, 100 años en el Metropolitan Opera de Nueva York). Traducción del autor.

—Desde un comienzo, el Anillo ha sido especial sujeto de comentario filosófico. El mas famoso ejemplo es la explicación socialista de George Bernard Shaw, **El Perfecto Wagneriano**, publicado en 1898; el esplendor del encuentro entre dos grandes intelectos hace que todavía sea requerida su lectura. Una mas compleja contemplación del ciclo fue continuada por el reciente Deryck Cooke…**Yo Vi el Final del Mundo: un Estudio del Anillo de Wagner** (Oxford, 1979)… **El Anillo de Wagner y sus Símbolos** de Robert Donington (St. Martin´s 1969) propone una interpretación jungiana….ostensiblemente mas introducido en su naturaleza es **Reflexiones a Propósito del Anillo de Wagner** de John Culshaw (Viking, 1976)…‖ David Hamilton, —A Ring Bookshelf‖ (Un Anillo Libro de Anaquel). Traducción del autor.

—Si los personajes de Wagner hablan a la persona común, es, en parte, porque están muy complejamente compuestos: con fortalezas y fragilidades, atraen y repelen; en suma interesan, porque su monumentalidad no es monolítica. Son dioses y héroes, pero son humanos. Sólo lo humano puede ser teatral, dramático…

Wagner humanizó resueltamente al panteón que se agita en —El Anillo‖. No se inspiró en lo religioso - absoluto, abstracto -, sino en lo mítico - relativo, dramático - Su fibra no era propiamente religiosa; cuando se acercó a esa área, lo hizo a través del mito: —Parsifal‖. Sus dioses y semidioses, sin perjuicio de serlo, son también humanos, y eso los hace teatralmente viables…

¿Qué significa, qué quiere decir realmente la Tetralogía…? hay tantas respuestas como comentaristas. El propio Wagner, preguntado al respecto, solo dio una contestación enigmática…: —Debería ser bastante obvio para quien asista a ella con atención‖. Acosado por un interrogador, sólo añadió que —hay algunas cosas que se realizan y que no se pueden expresar con meras palabras‖ La puerta quedó abierta: desde 1876, los analistas aventuran tesis tras tesis para determinar cuál sea esa presunta obviedad.

La diversidad de las interpretaciones no parece en vías de agotarse. Ese fenómeno es único en el mundo de la ópera…‖La Mujer sin Sombra‖, de R. Strauss, incluso se postuló deliberadamente como misterio, pero su argumento ha motivado más bien sonrisas y desinterés.

No ocurre lo mismo con la Tetralogía…que su contenido no es banal, parece acreditarlo el que tantas mentes importantes de las sucesivas generaciones hayan querido descifrarlo. Nietzsche, desde luego, el apóstol que, pese a su apostasía, no pudo menos que volcar en libros enteros la gratitud por lo mucho que Wagner, y específicamente el —Anillo‖, había despertado en él (—una jubilosa intuición, un asombroso autoencontrarse‖)…

También lo intentó G.B.Shaw, en 1898, en ―El perfecto wagneriano‖, hoy un clásico curioso…Shaw aventura una categórica interpretación socialista-fabiana, según la cual la Tetralogía es ―la traducción poética del caos capitalista‖…

…la lectura socialista ha encontrado no pocos seguidores entre régisseurs contemporáneos, que periódicamente elaboran variaciones sobre la misma…el famoso montaje de Patrice Chéreau para Bayreuth 1976-1980 ha podido ser calificado como ―aprés Marx‖; cerró con eso todo un ciclo, desde los días en que Marx despotricaba contra el ―musicastro del Reich neo-alemán prusiano‖. Y cerró igualmente otro ciclo, desde que Hitler elevó a Wagner a profeta del Tercer Reich.

En 1936, C.G. Jung veía en Wotan – al que dedicó un ensayo – ―indudablemente‖ una personificación de poderes anímicos ancestrales, redivivos como ―furor teutónicus‖, y un factor explicatorio de la ―tormenta psíquica y sociopolítica que sacude a la Alemania‖ de su tiempo…

La ―inteligentsia‖ mundial no cesa de proponer nuevas opciones de lecturas, notoriamente incompatibles entre sí. En la segunda posguerra, Wieland Wagner, nieto del compositor, hizo en el ―Nuevo Bayreuth‖ una interpretación ―aprés Freud‖ que fue revolución e hizo larga escuela. Por el contrario, el musicólogo inglés Deryck Cooke (1979) dedica un libro a probar que el ―Anillo‖ no debe comprenderse desde una perspectiva psicoanalítica. Pese a lo cual, desde 1963 son ya más de diez las ediciones de un clásico de la exégesis psicoanalítica de esa obra, pero no ya según Freud, sino según Jung: ―El Anillo y Sus Símbolos‖, de R. Donington, demuestra, en una de las aproximaciones más sistemáticas, elaboradas y amenas, que la Tetralogía lleva al escenario nada menos que todo el proceso de ―Individuación‖ de la psique; Wotan, en ese cuadro, encarna el ―sí mismo‖, pero también la ―función pensamiento‖ y el ―principio masculino‖ o ―animus‖.

…Y, así, interminablemente. Desde Baudelaire hasta Marcuse, raros son los intelectos que hayan ignorado el ―caso Wagner‖ y el ―caso Anillo‖. La lista es inagotable: según Guiomar, la clave está en los elementos - agua, aire, tierra, fuego – y el árbol como elemento mediador; según Groddeck, la Tetralogía es ―el primer manifiesto del psicoanálisis‖; según Levi-Strauss, ―el primer tratado de estructuralismo‖; según Ewans (1982), su ―melodía infinita‖ es el punto de partida del ―flujo de la conciencia‖ en la obra de Proust y Joyce. Cada personaje, cada sentimiento, objeto, elemento, motivo musical, idea poética, recurso escénico (¡hasta el sapo del ―Oro del Rhin‖!), ha sido motivo de serio escudriñamiento, generador o inspirador de hipótesis, teorías o aún obras completas (¡Tolkien!)…

¿‖Obra de arte total ―, simple ópera, cosmogonía, filosofía, psicología, sociología puestas en música ? El misterio del ―Anillo‖ sigue llenando los teatros del mundo. ¿Obra universal? Más de un siglo después de su estreno, todos los síntomas parecen indicarlo.‖ Francisco José Folch, ―La misteriosa universalidad del ―Anillo‖.

―La ―Götterdämmerung‖ wagneriana nos muestra en escena la aniquilación por el fuego de la raza humana, de los dioses y, en fin, del universo entero, que vuelve a disolverse en las aguas primigenias. No se tiene noticia de que otro dramaturgo

haya ido mas lejos en materia de desenlace.‖

—…uno de los incontables comentaristas wagnerianos ha observado sutilmente…que el título asignado por el autor a la última de las obras de la tetralogía —El Anillo del Nibelungos‖ es, por sí solo, un gran acierto poético: —Götterdämmerung‖…En efecto, esa palabra compuesta…evoca cataclismos cósmicos, trágico derrumbe de divinidades, conclusión de eras, colapso de tronos y dominaciones…Hay que convenir en que el maestro de Bayreuth supo sacar partido a su idioma.‖

—…en 1918, Spengler publicó su —Decadencia de Occidente‖ (otro título universalmente exitoso, más allá del cual pocos lectores han pasado), profecía con ecos perceptibles de la —Götterdämerung‖. Su más reciente versión se vivió en décadas apenas pasadas, en torno al temor al holocausto nuclear; en el cine, —El día después‖ agotó taquillas en el mundo a comienzos de los años ochenta. Alejado, al parecer, ese peligro inminente, se proclamó con breve entusiasmo —el fin de la historia‖, otra suerte de Edad de Oro, que, sin embargo, no se muestra en vías de consolidación…Pese a las incontables certificaciones de su defunción, la mitología goza de buena salud, porque la mente humana funciona muy importantemente sobre la base de símbolos. Y es grato y salutífero poder entregarnos a su influjo en una manifestación estético-filosófica como —El ocaso‖ wagneriano…‖ Francisco José Folch —Götterdämmmerung y Simbología del Ocaso‖.

—…pienso sinceramente – y es una idea muy personal – que en el mundo actual el Walhalla se está derrumbando. Este Walhalla es la exagerada preponderancia del monetarismo. Un monetarismo falso: tengo serias dudas de que todos los trillones y quintillones de los que se habla estén realmente respaldados por auténticas riquezas; quizás son solamente papeles firmados que circulan y nos esclavizan.‖ Roberto Oswald —En Pos de la Utopía‖. Conversaciones con el Regisseur y Escenógrafo de —El Ocaso‖, en el Teatro de Santiago de Chile 1997 por Susana Ponce de León.

—…La conflagración final es, por supuesto, en un nivel, una representación del fin del mundo. Que tamaña catástrofe es atraída por la ambición de poder del hombre, su abuso de los recursos naturales de la tierra, nos debe golpear hoy con redoblada fuerza. En la última parte del siglo XX, no solo hemos polucionado el aire y las aguas y arrasado los bosques sino que nos hemos apoderado de los secretos del mundo natural para confeccionar armas capaces de exterminar la vida en el planeta. Si El Anillo tiene un mensaje a propósito para nosotros hoy día, es sin duda que nuestro abuso de la naturaleza, nuestros asesinos instintos agresivos y nuestro fracaso para develar el fuerte potencial de nuestras personalidades – para permitir a nuestros mejores instintos reinar sobre nuestras vidas – nos enviará en el curso de una irrevocable destrucción. Está en nosotros cambiar dicho curso. Si no lo hacemos, no merecemos sobrevivir como especie.‖ Barry Millington, —The Evolution of the Ring‖(La Evolución del Anillo). Traducción del autor.

—La *Tetralogía* es una máquina de guerra contra esta sociedad‖
Ricardo Wagner

—¡Cuidado! El mal nos amenaza:
Si el pueblo y el imperio alemanes cayeran
un día bajo una falsa majestad extranjera,
pronto ningún príncipe
entendería a su pueblo; y extrañas nieblas
de extranjera trivialidad
arraigarían en nuestra tierra alemana;
nadie sabría nunca más
lo que es alemán y verdadero, si ello no
viviera en el honor de los maestros alemanes‖.
Ricardo Wagner, —Los Maestros Cantores‖.

Jean-Michel Angebert dijo: —…Wagner era, sobre todo, **la más grande figura de profeta** que el pueblo alemán hubiera poseído jamás‖ y esto también en relación a la funesta y abrupta interrupción que imponen las dos guerras mundiales al grandioso impulso espiritual traído por Alemania en forma sostenida.

Wagner escribió: —Si miramos por encima de naciones y pueblos, descubrimos por doquier, en toda Europa, el hervir de un movimiento poderoso cuyas primeras sacudidas ya nos han alcanzado, cuya plena violencia amenaza con abatirse pronto sobre nosotros. Europa nos parece un gigantesco volcán, de cuyo interior emana un pavoroso rugido in crescendo permanente, de cuyo cráter se alzan al cielo columnas de humo oscuras, preñadas de tormentas y, cubriéndolo todo en derredor con noche, flotan sobre la tierra, en tanto que, aquí y allí, ríos de lava, rompiendo la dura costra, corren valle abajo, destruyéndolo todo, como mensajeros de fuego.

Parece como si una fuerza sobrenatural quisiera invadir nuestro continente, hacerlo saltar de su viejo curso e imponerle por la fuerza otro nuevo.

Sí, lo admitimos, el viejo mundo se viene abajo, uno nuevo surgirá, pues la augusta diosa de la revolución llega, rugiendo, en alas de la tormenta, la cabeza majestuosa circundada de rayos resplandecientes, la espada en la diestra, la tea en la izquierda, el ojo de mirar sombrío, tan delator, tan frío y, sin embargo, ¡qué fuego de amor purísimo, qué plétora de dicha irradia hasta aquel que se atreve a escrutar con mirada firme este ojo oscuro! Ella, madre eternamente rejuvenecedora de la humanidad, llega rugiendo y pasa, destruyendo y bendiciendo sobre la tierra y delante de ella, ruge la tormenta y sacude todo lo compuesto por el hombre con tal violencia que nubes grandiosas llenan los aires oscureciéndolo todo con su polvo, y allí donde pone su pie poderoso se viene abajo, hecho ruinas, lo construido en vanidosa locura para miles de años, y la orla de su ropaje abate los últimos restos.

Y, sin embargo, detrás de ella se abre a nosotros, iluminado por amorosos rayos de sol, un paraíso de dicha nunca imaginado, y allí donde se posa su pie destructor brotan del suelo flores fragantes, y jubilosos cantos de la humanidad liberada inundan los aires todavía cargados por el estruendo de la lucha.

Ahora, mirad aquí abajo, en torno a vosotros. Ved ahí a ése, al poderoso príncipe, ved cómo, con su corazón de miedoso latido, con la respiración

entrecortada y aparentando, no obstante, una expresión serena, fría, intenta ocultarse a sí mismo y a otros algo que él sabe diáfano e inexorable. Ved ahí al otro, con el rostro de pergamino surcado por todos los vicios , ved cómo muestra y pone en juego con febril actividad todas sus pequeñas artimañas, artimañas que le han proporcionado más de un titulillo, más de una crucecita, ved cómo, con expresión misteriosa, sonrisa diplomática, intenta insuflar calma a la damita que, miedosa, hecha mano a su frasco de perfume y a ese señorito que castañea los dientes, con ayuda del comunicado semioficial de que las personas en los cargos más elevados han accedido a prestar su atención a ese fenómeno extraño, que han partido correos con reales órdenes hacia distintos puntos, que hasta el informe del sabio artista de la administración pública, Matternich, está en camino, procedente de Londres, que las autoridades responsables han recibido instrucciones de todas partes y que, en suma, a la alta sociedad se le dispensará la interesante sorpresa de poder contemplar con los ojos de la cara a esta temida vagabunda que es la Revolución - naturalmente, en una jaula de hierro y cargada de cadenas - en el próximo baile de palacio. Ved allí al tercero, ved cómo, especulante, contempla la proximidad del fenómeno, corre a la bolsa, sopesa y calcula la subida y bajada de los papelitos, regatea y ofrece, y trata por todos los medios de obtener aún un pequeño porcentaje, hasta que, de repente, toda su quincalla salta por los aires. Ved ahí, detrás de la mesa escritorio cubierta de polvo cómo ha quedado arrinconada una de las ruedas resecas, oxidadas de nuestra actual máquina estatal, cómo rasga con su vieja, embotada y persiste en su empeño de aumentar el viejo montón del orden mundial burocrático. Como plantas secas yacen, entre estos haces de documentos y contratos, los corazones de la humanidad viva y se convierten en polvo dentro de esta cámara de suplicios modernos. Allí reina febril actividad, pues la red tendida sobre las naciones presenta bastantes roturas, y las sorprendidas arañas cruceras, ved cómo se revuelven y tejen y entretejen nuevos hilos para atrapar de nuevo a lo que ha caído en su trampa. Allí no penetra rayo de luz alguno, allí reina noche y oscuridad eternas y, en noche y oscuridad, se sumergirá todo sin dejar huella.

Pero de aquel lado, de allí viene clara música de guerra, resplandecen espadas y bayonetas, pesados cañones se mueven de un lado a otro con estrépito, y las filas de los ejércitos, densas y prietas, se van acercando. La legión de bravos héroes se ha desplegado para dar la batalla de la Revolución. El general en jefe ordena que se dirijan hacia la derecha y la izquierda, y coloca aquí a los cazadores, allí la caballería, y distribuye, de acuerdo con un sabio plan, las largas columnas del ejército y la aniquiladora artillería; y la Revolución, la cabeza en lo alto de las nubes, viene corriendo, y ellos no la ven y esperan al enemigo; y se encuentra ya en medio de ellos, y ni aún así la ven, y siguen esperando al enemigo; y los ha atrapado en su violento torbellino y ha disuelto las hileras y convertido en polvo la fuerza acumulada artificialmente, y el general en jefe, sentado aquí, examina el mapa y calcula por qué lado va a venir el enemigo y cuál es su fuerza y cuando se presentará. Pero, ved allí un rostro vencido por miedo: es un ciudadano honesto, laborioso. Ha luchado con ahínco y producido durante toda su vida, ha mirado honestamente

por el bienestar de todos hasta donde alcanzaban sus fuerzas; ninguna lágrima, ninguna injusticia aparece prendida al óbolo aportado por su provechosa actividad. Él sentía perfectamente la proximidad de la tormenta, él reconoce perfectamente que ninguna fuerza puede protegerle, pero, no obstante, su corazón se lamenta; él mira hacia atrás, a su existencia preñada de miserias, cuyo único fruto es entregado ahora a la destrucción. No tenemos derecho a condenarle porque se aferre miedoso, a su tesoro, porque se oponga, en ciega fiebre, con todas sus fuerzas – y sin éxito alguno – a lo que irrumpe. ¡Desgraciado de ti! ¡Levanta los ojos, mira hacia allí donde, sobre las colinas, congregados miles y miles, aguardan con jubilosa tensión el nuevo sol! Contémplalos; son tus hermanos, hermanas tuyas, son las multitudes de esos pobres, de esos menesterosos que, hasta el momento, no han conocido nada de la vida que no sea el dolor, que eran extraños en esta tierra de alegría; todos ellos esperan la Revolución, que a ti te asusta, como su liberadora de este mundo de llanto, como la creadora de un mundo nuevo dichoso para todos. Mira hacia allí: de las fábricas salen gentíos; han trabajado y creado materias maravillosas, ellos y sus hijos están desnudos, tiemblan de frío y sufren hambre, pues el fruto de su trabajo no les pertenece a ellos, sino al rico y poderoso que llama suyos a los seres humanos y a la tierra. Mira, allí se congregan, vienen de las aldeas y caseríos; ellos son los que han cultivado la tierra y convertido en alegre jardín, y la abundancia de fruto, suficiente para todos los que viven aquí, recompensó sus esfuerzos; y, sin embargo, son pobres y están desnudos y padecen hambre, pues la bendición de la tierra no es para ellos y para los demás que están necesitados; la tierra pertenece únicamente al rico y al poderoso, que llama suyos a los hombres y a la tierra. Todos ellos, los cientos de miles, los millones acampan en las alturas y miran hacia la lejanía, donde la nube creciente denuncia la proximidad de la Revolución liberadora, y todos ellos, a los que ya no queda nada que lamentar, a los que les han robado incluso los hijos para convertirlos, mediante oportuna formación, en bravos carceleros de sus padres, cuyas hijas recorren, cargadas de vergüenza, las calles de las ciudades, víctimas de las bajas pasiones del rico y del poderoso, todos ellos con los rostros demacrados, marcados por el dolor, los miembros torturados por el hambre y el frío, todos aquellos que nunca conocieron la alegría, acampan allí, en las alturas y, temblando en angustiosa espera, contemplan con atenta mirada el fenómeno que se va aproximando y escuchan en silencioso recogimiento el rumor de la tormenta que avanza trayendo a su oído el saludo de la Revolución.

—¡Yo soy la eternamente rejuvenecedora, la eternamente creadora vida! ¡Donde no estoy yo, allí está la muerte! ¡Yo soy el sueño, el consuelo, la esperanza del doliente! Yo destruyo lo que subsiste y adonde yo voy, nueva vida brota de la roca muerta. Vengo a vosotros para romper las cadenas que os aprisionan, para salvaros del abrazo de la muerte e insuflar vida joven a vuestros miembros. Todo lo que existe tiene que desaparecer; ésta es la eterna ley de la naturaleza, ésta es la condición de la vida, y yo, la eternamente destructora, llevo a cabo la ley y creo la vida eternamente joven. Yo quiero destruir, desde sus cimientos, el orden de las cosas en el que vivís, pues este orden ha surgido del pecado, su flor es la miseria y su fruto el delito; pero

la siembre está madura y yo soy el segador. Yo quiero destruir toda locura que tiene poder sobre los hombres. Yo quiero destruir el dominio de uno sobre los demás, de los muertos sobre los vivos, de la materia sobre el espíritu; quiero acabar con el poder de los poderosos, de la ley y de la propiedad. Que sea la propia voluntad el señor del hombre, el propio placer su única ley, la propia fuerza su propiedad toda, pues lo único sagrado que hay es el hombre libre, y no hay nada más elevado que él. Que sea destruida la locura que confiere a uno potestad sobre millones, la locura que convierte a millones en vasallos de la voluntad de uno solo, la locura que aquí enseña: uno tiene el poder de hacer felices a los demás. Lo igual no debe dominar sobre lo igual, lo igual no tiene superior fuerza que lo igual, y toda vez que vosotros todos sois iguales, quiero destruir toda potestad de uno sobre otros.

Que sea destruida la locura que otorga a la muerte potestad sobre la vida, al pasado sobre el futuro. La ley de los muertos es su propia ley, comparte el destino de ellos y muere con ellos, no debe dominar la vida. La vida es ley de sí misma. Y por ser ley para los vivos y no para los muertos y por ser vosotros vivos y no haber nadie por encima de vosotros, vosotros mismos sois la ley, vuestra propia libre voluntad la única ley suprema, y yo quiero destruir la potestad de la muerte sobre la vida.

Que sea destruida la locura que hace el hombre vasallo de su propia obra, de la propiedad. El supremo bien del hombre es su fuerza creadora, es la fuente de la que brota eternamente toda felicidad, y vuestro auténtico, supremo goce no radica en lo producido, sino en el mismo producir, en poner a prueba vuestra fuerza. La obra del hombre es inánime, lo vivo no debe unirse con lo inánime, no debe hacerse súbdito suyo. Por eso hay que destruir la locura que frena el placer, que frena la fuerza libre, que crea propiedad fuera del hombre y le convierte en siervo de su propia obra.

Mirad, desventurados, esos campos benditos que ahora cruzáis como siervos, como extraños.

Debéis vagar libremente por ellos, libres del yugo de los vivos, libres de las ligaduras de los muertos. Lo que la naturaleza ha creado, los hombres cultivado y convertido en jardines fructíferos pertenece a los hombres, a los necesitados, y nadie tiene derecho a venir diciendo: —A mí solo pertenece todo esto, y vosotros, todos los demás, sois únicamente huéspedes, que yo soporto en tanto me dé la gana y me proporcionéis beneficios, y a los que arrojo de aquí cuando me viene en gusto. ¡Me pertenece lo que la naturaleza ha creado, el hombre ejecuta y el vivo necesita!‖ Que sea arrasada esta mentira, sólo a la necesidad pertenece lo que satisface, y la naturaleza y vuestra propia fuerza ofrecen suficientes satisfacciones. Ved a llí las casas de las ciudades y todo lo que divierte y alegra al hombre, por donde tenéis que pasar como extraños; el espíritu y la fuerza del hombre lo ha creado, y por eso pertenece a los hombres, a los vivos, y nadie tiene derecho a venir diciendo: —A mí me pertenece todo lo que los hombres crean con su laboriosidad. Yo solo tengo derecho sobre ello, y los otros lo disfrutan únicamente en tanto y en cuanto yo quiero y me proporcionan beneficios‖. Que sea destruida la mentira, el fraude a los otros: pues lo que ha sido creado por la fuerza de la humanidad, esto pertenece a la humanidad para su libre, ilimitado disfrute, como todo lo demás que hay sobre la tierra.

Quiero destruir el existente orden de las cosas, un orden que divide a la humanidad en pueblos rivales, en poderosos y débiles, en hombres con derechos y hombres sin derechos, en ricos y pobres, pues lo único que hace con todos ellos es convertirlos en desgraciados. Quiero destruir el orden de las cosas que convierte a millones en esclavos de unos pocos y a estos pocos en esclavos de su propio poder, de su propia riqueza. Quiero destruir el orden de las cosas que separa el disfrute del trabajo, que convierte el trabajo en carga, el goce en vicio, que convierte a un hombre en miserable bien por exceso o por defecto. Destruyamos este orden de las cosas, que consume las fuerzas del hombre al servicio del imperio de los muertos, de la materia inanimada, que mantiene a la mitad de los hombres en la inactividad o en estéril actividad, que fuerza a cientos de miles a entregar su robusta juventud a la lucrativa ociosidad del soldado, del funcionario estatal, del especulador y del fabricante de dinero, para mantener estas repudiables condiciones, mientras la otra mitad tiene que mantener todo el edificio de la vergüenza con el esfuerzo excesivo de sus fuerzas y la renuncia a todo disfrute de la vida. Quiero destruir hasta el recuerdo de toda huella de este disparatado orden de cosas, hecho de violencia, mentira, dolor, hipocresía, miseria, llanto, sufrimiento, lágrimas, engaño y delito, y del que brota, sólo rara vez, una corriente de aire impuro, pero casi nunca un rayo de alegría pura. Que sea destruido todo lo que os oprime y hace sufrir y que de las ruinas de este mundo viejo surja uno nuevo, lleno de felicidad nunca imaginada. Que no haya entre vosotros, en lo sucesivo, ni odio, ni envidia, ni animosidad y enemistad; como hermanos os debéis reconocer todos los que aquí vivís, y libres, libres en querer, libres en hacer, libres en disfrutar, debéis descubrir el valor de la vida. Por eso, ¡arriba, pueblos de la tierra! ¡Arriba, vosotros los que os lamentáis, los oprimidos, los pobres! ¡Arriba, también vosotros, los que pretendéis encubrir en vano la penuria interior de vuestro corazón con el brillo vanidoso del poder y de la riqueza! Seguid en variopinta mezcolanza multitudinaria mi huella, pues yo no hago distingos entre los que me siguen. A partir de ahora, solo habrá dos pueblos; uno que me sigue, otro que está contra mí. Al uno lo llevo a la felicidad, sobre el otro paso destruyéndolo todo, pues yo soy la Revolución, soy la vida eternamente creadora, soy el único dios, al que todos los seres reconocen, que abarca, anima y hace feliz a todo cuanto es.

Y ved las multitudes sobre las colinas; están arrodilladas sobre las colinas; están arrodilladas en silencio; escuchan en mudo arrobamiento y, como el suelo abrasado por el sol absorbe las refrescantes gotas de agua que trae la lluvia, así vosotros recogéis en vuestro corazón endurecido por el llanto abrasador el sonido de la tormenta que ruge, y nueva vida fluye por vuestras venas. La tormenta - en sus alas la Revolución – se acerca cada vez más; los corazones reanimados de los devueltos a la vida se abren de par en par y la Revolución penetra, victoriosa, en sus cerebros, en sus huesos, en su carne, y los inunda por completo. En divino entusiasmo se elevan de la tierra; ya no son los pobres, los hambrientos, los abatidos por la miseria; orgullosa se eleva su figura, su rostro ennoblecido irradia entusiasmo, de sus ojos emana un brillo deslumbrante, y al grito de ―¡Yo soy un ser humano!‖, que conmueve al cielo, se precipitan los millones de seres, la Revolución viviente, el hombre devenido dios, sobre valles y llanuras, y anuncian a todo el mundo el nuevo evangelio de la felicidad.‖ Ricardo Wagner (1849).

En páginas muy anteriores, en relación al ―Anillo‖ en la versión de Patrice Chéreau, dijimos que ya veríamos más adelante si habría salud para referirnos a este Anillo, del cual han corrido ríos de tinta, dado lo cual es posible que no tuviera sentido aumentar más el caudal. Creemos que la magnitud del fenómeno sí justifica el aportar aunque sea una gota más al tema y la ocasión de hacerlo está presente. Se trata del Anillo que, como dice la carátula del DVD que la contiene grabada, la propaganda la presenta diciendo: *…"Esta producción del año 1976, conmemorativa del centenario del primer Anillo de Bayreuth ha llegado a ser el más iluminador y significativo de los tiempos modernos".*

En el Documental, a propósito de esta producción, llamada ―*The Making of The Ring"* (―La Confección del Anillo‖), producido y dirigido por Peter Weinberg, escrito por John Ardoin y narrado por George Grizzard, podemos apreciar en el transcurso del mismo, cómo Chéreau, en una actitud muy desenfadada, va improvisando las escenas, con actitud de sorprendido de lo que va sucediendo, despistadamente. Esta ―postura‖ la corrobora la entrevista a la actriz que encarna el papel de Brunilda, Gwyneth Jones, encantada con Chéreau, al comentar*:* ―Patrice llegó acá completamente abierto. Nunca había hecho el Anillo antes. Él solo vio el Anillo acá en Bayreuth en una ocasión, entonces llegó completamente fresco y abierto a nuevas ideas. Entonces miró en el texto, vio lo que había y preguntó cómo hacer lo que aparecía allí, lo cual es en mi caso un magnífico ―boom‖ de amor, alegría y acción…‖ etc. ¿No se tratará de ―fresco‖ a secas? ¿Y qué es eso de que el director pregunte cómo hacer las cosas? ¿No es ignorancia? Ya los titulares de la época lo bombardean con titulares como : *"Chéreau et Boulez á Bayreuth, Wagner víctime de l´esprit français"*(―Chéreau y Boulez en Bayreuth, Wagner víctima del espíritu francés‖) - *"Booing and Whistling at Bayreuth" by Penelope Turing* (―Burlas y Chiflidos en Bayreuth‖ por Penélope Turing) – *"A Grotesque Parody" Arianna Stassinopoulos* (―Una Parodia Grotesca‖ por Arianna Stassinopoulos)– *"The Arts / A Hollow Ring" Desmond Shawe-Taylor* (―Las Artes / Un Anillo Vacío‖ por Desmond Shawe-Taylor) – *"Grand Uproar in Valhalla"* (―Gran Escándalo en el Valhalla‖) – *"Playing with Toys at Bayreuth"* (―Jugando con Juguetes en Bayreuth‖)– *"Fun, Games and Uproar at Bayreuth"* (―Broma, Juegos y Alboroto en Bayreuth‖), etc.

¿‖Wagner víctima del espíritu francés‖? ¿A qué espíritu se refiere el periodista con eso de ―espíritu francés? Por ahí algunos afirman que la fuerza, la característica, la autenticidad del espíritu francés es la superficialidad. Que el francés es amigo del vodevil, del circo, de las pasarelas de modelos vanas y de modas fatuas; del ―impresionismo‖ visual y auditivo, que en resumen solo se va por las ramas, o mejor por las hojas…de la naturaleza solo la apariencia, etc. A pesar de no estar de acuerdo con esta opinión (René Guénon, entre otros, era francés), lastimosamente Patrice Chéreau se encargó de que adquieran sentido en este caso; y como entendemos, en el más respetuoso sentido de toda la obra wagneriana el profundo significado de la redención, sentimos también el conflicto de no entender cómo nadie sintió el hondo llamado a recomendarle buscar las formas de redimirse de esa vulgar superficialidad y ―frescura‖, sugiriéndole comenzar por interiorizarse

con el drama musical wagneriano primero, antes de acometer nada. Para que haya perdón, tal como acontece en el drama wagneriano, debe llegar el momento de iluminación que lleva a tomar conciencia del error, lo cual genera automáticamente el arrepentimiento, para lo cual estos productores, conjuntamente con dar las disculpas públicas por tamaño desaguisado, debieran haber prometido no acometer nunca mas una empresa semejante.

La revolución wagneriana incluye, entre muchas otras cosas, la concepción de un gran escenario, de espacio, de aire, que en esta versión se ve reducida a una mínima expresión. Por otro lado, de Wagner existen acotaciones de tiempo y lugar. Wagner delimitó las cosas como para que nadie corriera con colores propios, tanto en indicaciones que se desprenden del texto como se deducen de la partitura musical, especialmente en los no por nada llamados ―motivos conductores‖ (léase leitmotiv), aparte de señalizar claramente sus intenciones relativas a la escenografía, planta de movimientos, etc. de manera de permitir al actor ―crear‖ una tremenda actuación y a la puesta en escena una obra de arte. Nada de nada en esto que ya incomoda llamar versión. Versión hace relación a algo que tiene parámetros, lógica interna, sentido, una premisa clara; en donde debe haber un punto de vista coherente con el ―punto de vista del autor‖ y todo dirigido a cumplir con él. Como vimos en los titulares de la época, se insiste en la idea de burla, pero como dice el refrán popular en relación a lo de ―burlador burlado‖, este Anillo solo habla en contra del propio Chéreau, y afirmo todo esto porque lo que más me interesa que no sea traicionado en la obra wagneriana es la *acción dramática*, alma y motor del drama todo. Hay ―versiones‖, producciones realmente malísimas, óperas insulsas con el ―pretexto‖ del Anillo, que no merecen comentarios. Son malas a secas. Pero el caso del Anillo de Chéreau es diferente, porque pretende una postura, una ideología con respecto a Wagner. En verdad el dilema moral que se plantea con la gestación y producción de este Anillo – llamado por los mismos de siempre ―*el Anillo del Siglo*‖ – es el no tener certeza de si hay maldad o ignorancia (la disyuntiva clásica, eterna), algo que nunca podremos dilucidar, ya que solo estamos adivinando intensiones, que no sabemos con certeza, que da nacimiento solo a suposiciones; solo suponer intensiones pero que en el caso de Wagner pueden no ser tan infundadas, que por lo menos hayan inducido a tomarlo con liviandad, con irresponsabilidad, y por qué no, con falta de respeto, ya que Wagner ha sido estigmatizado en algo así como una especie de representante de la germanidad, de lo alemán, y por muchos, injustamente, del nazismo. No debemos olvidar que, aparte los enfrentamientos anteriores entre franceses y alemanes, estos últimos ocuparon Francia en la segunda guerra mundial, con todo lo que eso significa y es lícito plantearse que esto del ―Anillo del Siglo‖ pudiera ser una linda manera de vengarse. Que el héroe Sigfrido, símbolo solar germánico sea un imbécil, es una buena ocasión de demostrarlo, si además se les está abriendo las puertas del santuario mismo en donde se celebra, para todo el mundo, su ―*performance*". En Bayreuth.

La Walkiria ya parte mal con Siglinde esperando a Sigmund, no sabemos por qué. Éste aparece para entablar una relación de constante forcejeo, repulsivo

para el espectador. Cuando se hablan no se miran, sino que se dirigen al respetable público, como en esas vulgares y pésimas óperas. Siglinde da la impresión de ser una mujer dominante con su pobrecito marido Hunding, que tiene que soportarla y que da la sensación de ser una pobre víctima de los manejos de su mujer, quien termina dándole un soporífero y huyendo con su nuevo amante Sigmund. Sabemos el pastelito que es Hunding como para que se nos presente ese esquema.

Antes de huir de Hunding, ambos hermanos mellizos que son, Sigmund retira con un esfuerzo enorme la espada que su padre dejó hundida en el árbol para él. Lo increíble es que después, esa espada, que el padre de los dioses, Wotan, ha dejado a su hijo para el momento de máxima necesidad se transforma en un objeto volador que a la menor ocasión este arroja lejos con el consiguiente estrépito que hace al rebotar por el escenario. Todo lo que acontece en este Anillo es de mal gusto, la tónica de esta versión y la planta de movimientos es horrible al igual que la identificación de los personajes. Las pseudo intensiones no tienen sentido ni destino, cosa que no acontece ni en el teatro del absurdo. Pero sigamos. Sigmund se ubica a medio sentar en una enorme mesa, con mantel y todo - en una acción destinada a distraer la verdadera acción , que es algo que sucede a lo largo y ancho de toda esta sátira – a la cual fue invitado por Hunding a comer, cosa que solo hace el dueño de casa, mientras nuestro héroe habla y habla y una serie de invitados de piedra sostienen unas velas, supuestos guardaespaldas que no sabemos ni de donde salieron ni porqué están ahí, (¿guardaespaldas con velas?); ellos van cerrándole el paso, cercando amenazantes al acorralado Sigmund en sus correrías sin destino por el escenario, sin ningún motivo, ya que nuestro héroe podría irse en cualquier momento ya que no se trata de que no lo dejen ir sino quedarse. En realidad hay vocación de circo acá.

A medida que continúan la escenas, sucede que esta versión trata de solucionar todas sus falencias con ―efectos especiales‖ para ―*épater le burguois"* que se supone que no convencen a ningún wagneriano que se respete de tal, como así mismo los efectos especiales del cine no lo hacen con los amantes del buen cine.

Sigmund y Siglinde huyen entre empujones, empeñones, tirones, tropezones y caídas en el más absoluto ―*tour de force"* del mal gusto.

Continúan los paseítos de Sigmund por el escenario, para allá y para acá, hasta la escena horrorosa de su encuentro con la walkiria, quien se acerca para anunciarle su muerte, anuncio que uno escucha con profunda satisfacción para que de esa manera este personaje desaparezca luego del escenario, sin sospechar que tenemos preparado para después, a manera de exclusividad, el personaje de Sigfrido, que se lleva todas las medallas y todos los premios al más cargante, petulante, engreído y farsante, pero para eso falta todavía terminar de tragar lo que queda de la Walkiria.

La Walkiria Brunilda, mientras habla con Sigmund, lo va desnudando (¿) para rodear su torso desnudo y bronceado con un trozo de género a manera de sudario mortuorio (en esta versión se suda mucho) con el cual, como cuelga hasta el suelo, el actor hasta se tropieza, haciendo más dramática la escena. Acá volvemos a los puñetazos con los que Sigmund acompaña el texto y uno se pregunta si la

cantante no se lo tendría merecido por prestarse a actuar en este Anillo y además terminar gustándole. Mientras unos matones atacan a Siglinde, escena absolutamente nueva incluso para Wagner, Sigmund canta y canta como un condenado, en vez de defenderla con su flamante espada Notung invencible. Para quedar pasmados, Wotan termina matando a Sigmund con su lanza, por la espalda. En esta ―versión‖ Wotan no lleva a Sigmund a la muerte a manos de Hunding sino que lo mata personalmente, continuando con una seguidilla de cambios caprichosos (―arreglos‖ dicen los cancioneros) a lo largo de todo el Anillo hasta desfigurarlo todo completamente en el ―*pastiche"* mas espantoso que podamos constatar, junto con aquella ―versión‖ del Buque Fantasma que ya mencionamos, para tranquilidad de Chéreau de no ser el único en esto del atropello grotesco y canto al más espeluznante mal gusto.

El Wotan absolutamente baboso de esta versión es pusilánime y violento, dominado por todos, lleno de contradicciones que no son las que corresponden al personaje. No sabemos cómo no termina dislocando el brazo de su hija Brunilda que, a todo esto, es golpeada por medio mundo. En su sala del Valhalla después de pasarle una lanza a Brunilda como si se tratase de un juguete, ella se burla de él puesto que está por aparecer su ―tormenta propia‖ (la ―patrona‖ como decimos en Chile), su mujer, Fricka. En la discusión no hay conflicto interior en Wotan por el hombre libre… En la habitación gira un péndulo que cuelga desde lo alto y que a medida que transcurre el tiempo se va deteniendo hasta llegar a la inmovilidad, de la cual sale, solo, para continuar girando hasta que Wotan la detiene con la mano ―anhelando el fin‖. ¿Se entiende algo? Si la detención del péndulo está asociada con la detención universal, la escena sería bella y con sentido en la detención ―natural‖ del péndulo o con la detención por parte de Wotan, pero no ambas (¿lo que abunda no daña?). Éste vuelve a ponerse solo, en movimiento, para ser consecuente con la seguidilla de sinsentidos.

Wotan persigue a Brunilda, acción escondida tras la famosa escena de la cabalgata de las walkirias, y nos encontramos con una serie de señoras, algunas sin casco y el pelo suelto, limpiando el escenario con los muertos que acarrean de acá para allá, y cuando están allá los vuelven a arrastrar para acá. Una de ellas cerciorándose de que uno de ellos esté bien muerto, le levanta el brazo y lo deja caer en señal de comprobación…y aprobación. Pocas veces será dable al hombre observar imágenes más repelentes con música más excepcional (solo *superada* por la Puesta en Escena y Escenografía de Stéphane Braunschweig para esta misma escena en su versión de La Walkiria - y la *"Conseiller Artistique"* Eva Wagner Pasquier, *que se está luciendo horriblemente* - en el Festival d´Aix-en-Provence 2007 con la Berliner Philharmoniker dirigida por Sir Simon Rattle). Para qué seguir. Saltémonos a la escena en que Wotan besa los ojos de Brunilda después de darle una zurra, dejándola así dormida, pero no tanto, ya que levanta el brazo y se toma del cuello de Wotan para acomodarse mejor al ser levantada. Sin comentarios. Un circo…y malo. Wotan, transpirando, se alcanza a divisar entre vapores que no lo dejan respirar cayendo el telón para dicha de los mortales.

La Walkiria es un *petit bouchée* al lado de las grandiosas escenas circenses

del Sigfrido, que parte apareciendo en escena con un oso que se ve a todas luces que es un tony disfrazado, lleno de pelos y saltando como mono, de un mal gusto exquisito. El terror que le causa a Mime no se lo cree nadie, porque es una pantomima y con esto empieza una seguidilla de caras y gestos cual de todos más ―atonales‖ con la situación musical que, como el motivo conductor (leitmotiv) de la acción se precia de ser, fue creado por Wagner para no dejar pie a caprichos ni errores, u horrores como en este caso.

Sigfrido tiene el centro motor en el mentón, Wotan en los hombros, pero abatido, Brunilda en las manos, siempre hacia adelante, en actitud operática (algo que me imagino que Wagner odiaría), Sigmund en las rodillas y Siglinde en todas partes, pero fuera de ella.

Y no es que esta versión no me guste, lo que pasa es que esto no puede gustarle a nadie. Mime, en vez de ser ese personaje embaucador y artero que es, acá es un pobre viejecito (como el bueno de Hunding), golpeado, insultado y vapuleado por un alemancito (Sigfrido) lleno de mañas, engreído y caprichoso. De nuevo son los paseos para allá y para acá, sin destino, sin sentido, solo para distraer la acción y para que pase algo, ya que el director no encontró las bases para fundar su drama. Distraer, ―llamar la atención‖ y Mime el tony principal. Acá, entre payasos es la cosa ya que Sigfrido no se queda atrás, quien más adelante, en la escena con el pajarillo del bosque llega al paroxismo. Entre golpe y golpe aparece Wotan que, como siempre, no sabe dónde ni cómo poner su lanza, hasta que termina dejándola de tranca en una pasada que cuenta además con dos puertas que se cierran y abren automáticamente. Esta actuación, digna del ―*Folies Berguier",* hace que Mime, cuando dichas puertas se cierran automáticamente en sus narices, no se dé ni por enterado y se vuelva cantando como si nada.

Los pedazos de la espada Notung están envueltos en papel de diario, escondidos por Mime, y Wotan, cuando los ve, abriendo los ojos pone cara de codiciarlos (no se entiende porqué ya que él mismo la dejó enterrada en el árbol) y menos se entiende porqué no le planta un lanzazo a Mime y se queda con esos restos, ya que aparenta desearlos tanto.

El cargante Sigfrido, afirmado en la fragua, ve como ésta, también automáticamente, le rehace la espada…para qué se va a cansar; además, de herrero alquimista no tiene nada.

Hefaístos

No es lo mismo
la espada en el árbol
en la piedra
o en el yunque
pero soy
el que hace la espada
como la verdad misma

entre el martillo
brutal
vertical
de arriba abajo
a destruirlo todo
con el ímpetu
del padre eterno
con la fuerza
de mil titanes
y la exactitud
del sol
y el yunque
inmovil
pesado
fuerte
abnegado
resistente
sacrificado
soportando los golpes
como madre
sufrida y grande
yo usando el fuego
que es azul rojo y amarillo
pongo en medio de ambos
que recibe el choque
entre lo que viene
y lo que está
la verdad
en espada.

Jano Gacos, ―Mitopoemas‖.

Los autores de esta versión se quedaron pegados en la *Comédie del Art*, en la farsa… no hay una fragua, sino dos y Sigfrido termina ensañado con la más grande.

Nadie tiene claro cómo actuar ni cuales los objetivos, el sentido del accionar del drama sin ninguna lógica interna, sin transiciones, esquizofrénica, una actuación vacía y estereotipada, externa y enfermante. Wotan, mientras va hablándole a Mime se le va acercando amenazante, hasta que, terminando de hablar, todo se termina, todo se diluye y tan amigos como antes. Esta versión no hace agua, está sumergida. Humo, mucho humo en la escenografía, de manera que se pueda ocultar todo y todos detrás de él.

Los ―hooo‖ largos y diluidos que exclama Fafner en la dura contienda con Sigfrido, falta poco para que se transformen en ―hooolé‖... El Dragón es un gato

metálico sobre una plataforma con ruedas, empujado por empleados del teatro ¡qué original! La lucha con el dragón consiste en que Sigfrido se entretiene echándole aire con su espada mientras se desplaza, en un metro cuadrado, para adelante y para atrás. Otra vez la planta de movimientos… Al final, a pesar del deseo oculto de los espectadores de que el monumento caiga sobre Sigfrido y termine la escena, esta continúa, apareciendo el gigante Fafner, desde el fondo del escenario, con la espada atravesándole el pecho de lado a lado, el corazón. Pero no importa, igual le queda ánimo para seguir dando una enorme lata mientras camina de acá para allá y de allá para acá, puesto que realmente va con la espada sujeta con el brazo a la altura de la axila, mientras Sigfrido, recostado sobre un árbol, con las manos en la cabeza, lo contempla no morir, hasta que al final acontece lo inevitable y muere.

Wotan se encuentra con Alberich, o mejor dicho chocan, porque hacen como que no se ven. No sabemos porqué andan vestidos iguales pero lo mas raro es que Alberich parece ser Wotan y Wotan Alberich, ya que este último le cierra el paso, le toma intrépido la lanza (algo impensado por el significado de la misma), lo empuja, es decir, lo trata como si de un vulgar nibelungo se tratase y como Wotan acá es un baboso, se deja hacer.

Alberich y Mime se ponen a discutir frente a la gruta, abierta, donde se ven todos los tesoros que guardaba el Dragón Fafner - ahora muerto y tirado en medio del escenario - tesoro que tanto ambicionan, que ambicionan hasta el asesinato. Y ahí es donde uno se pregunta…una vez más ¿por qué en vez de discutir no van y lo toman ya que nadie se los está impidiendo? El tesoro está ahí, a la vista, mejor aún a la mano. Es la ocasión esperada ¡Háganlo por favor o nos vamos a volver todos locos!

Echándolo todo a perder aparece la ―*vedette"* Sigfrido quién, descubriendo que la sangre del dragón que mancha su mano le hace comprender el canto de los pájaros al llevársela a la boca, se le despierta una suerte de vampirismo que lo impulsa a seguir untando su manito en la herida de Fafner volviendo a llevársela a la boca.

Sigfrido queda solo en el bosque y solamente un pseudo artista es capaz de romper la magia, que por sí sola tiene esta escena de los murmullos de la foresta. Sigfrido se conecta con un pajarillo con quien quiere entablar conversación y nadie entiende porqué en plena foresta ¡está enjaulado! Si se trata de un ―mensaje‖ ya no puede ser más *cliché* y si el intento es ser originales se necesita saber que originalidad consiste en gran medida en volver al origen, para lo cual es imprescindible que se remitieran al texto original.

Sigfrido, payaseando (lo cual es absolutamente imperdonable en una obra de Wagner), trata de imitar el canto del pajarillo con una caña improvisada de flauta y posteriormente, dándose por vencido, empieza a tocar su corno mientras palmotea la jaula y le hace mímicas al pajarillo de …espérate no más , ahora vas a ver. (De todo este espanto, esta escena creo que es la peor de todas; pero no es así, falta otra peor aún). El contacto de sus labios con la sangre del Dragón lo hace ahora comprender el canto de los pájaros y el pajarillo ese, enjaulado, le cuenta algunas cosas que

no sabemos cómo las sabe ya que está enjaulado, lo que no impide que, cual niño taimado, Sigfrido las emprenda a patadas con el árbol en donde cuelga la jaula. Después de varias idioteces baja la jaula, suelta al pajarillo y con cara de extraviado, se va desorientado siguiendo al ave, y esta escena *c´est fini.*

En la última escena de esta Walkiria francesa, aparece Sigfrido mientras es esperado por Wotan quien se pasea por delante de sus narices sin que éste lo vea…y sin humo. No es una escena de teatro de Yonesco, es ceguera común, miopía. En una planta de movimientos digna de esta ―versión‖ vienen unos dimes y diretes con las respectivas caras de mal criado de uno y de inteligencia supina del otro. Sigfrido no le falta al respeto a Wotan sino que se burla, le salta arriba de un pié, lo empuja, le tira el sombrero y le pega con la espada en la espalda en un canto a lo grotesco sin par. Luchan, o mejor, hacen como que se empujan… Wotan es una especie de guardián del umbral que trata de impedir que, en esta versión, Sigfrido entre por una grieta que conduce donde yace la bella durmiente, pero lo ridículo es que Sigfrido, ante tanto forcejeo entre ambos, queda en más de una ocasión empujando él a Wotan hacia afuera y uno preguntándose ¿por qué no entra sin más ya que se cambiaron las ubicaciones? Al fin la espada de Sigfrido rompe la lanza de los pactos de Wotan, y Sigfrido, no sabemos porqué, recoge los restos y los arroja a los pies de Wotan sin que sepamos para qué se molestó, en una actitud que definitivamente anula su resuelta determinación.

Sigfrido entra en el santuario rodeado de fuego, perdón, de humo; mucho humo ya que lo que rodea a Brunilda es una especie de restos de un incendio recientemente apagado, por lo tanto Sigfrido atraviesa por un mar de humo, ante lo cual nos preguntarnos qué es lo que esto tendría de heroico. Una nueva iniciación: la iniciación por el humo.

Cuando Sigfrido despierta a Brunilda no le da un beso, le da tres. Los dos primeros no se logran ver puesto que son tapados por el cuero cabelludo de Sigfrido que, arrodillado, se atraviesa sobre Brunilda en la posición más rebuscada y absurda que concebirse pueda (y fea) mostrándole la nuca a los espectadores. De todas maneras no era necesario porque los movimientos de Brunilda comprueban que ya estaba despierta antes que la despertaran (estimado lector, debo confesar con vergüenza que a estas alturas todo esto ya casi me está entrando a gustar…) Quizás por esta razón Sigfrido la besó tantas veces ya que solo se estaba haciendo la dormida. Sigfrido entonces, por primera vez siente miedo, que en esta versión mas parece pánico, ya que se arrincona contra las rocas con los ojos súper abiertos. Sigfrido, a fin de cuentas lo único que quiere, a la manera de *Pepe le Pouf* (el zorrillo apestosò), es abalanzarse encima de Brunilda, cosa que logra finalmente, culminando la posesión efectiva en un súper grotesco y rápido movimiento de su pierna derecha sobre su víctima de violación, contemporáneamente con la caída del telón, para desagrado del respetable público.

En la última jornada, ―El Ocaso de los Dioses‖, Gutruna está personificada por la actriz que anteriormente, en la Walkiria, hace el papel de Siglinde, la madre de Sigfrido. Es por esta razón que uno se siente inclinado a pensar que acá Sigfrido

se enamora mas bien de su madre, ahora Gutruna, en una variante mas del complejo de Edipo, ya que no entendemos cómo se enamora de ella antes de tomar el filtro de olvido que ella le presenta en una copa (Wagner y sus copas maravillosas…) ¿Y Brunilda? ¿Qué? ¡Ahhh, ya se me olvidó! ¡Usted ya sabe cómo somos los hombres…!

Letea

Mi nombre
es fuente
en donde los muertos
del infierno
beben para olvidar
de la vida terrena
recuerdos e imágenes
que sin mí
crearía locos
soy la que os libera
traspasando información
del consciente a la fuente
como si fueran gotas
de rocío al océano
y así se olvida
recordar
aunque vagamente
cuando estamos
frente al mar

Jano Gacos, ―Mitopoemas‖.

En efecto, Sigfrido se acerca a Gutrune mirándola encandilado, en una actitud luciférico-arhimánica. Mira su vestido atraído por la suavidad de la tela, la toca (a la tela), después desliza su mano por el vestido, evalúa el valor del collar de perlas y ni tonto ni perezoso resbala su mano por los senos de Gutrune quien lo aparta apoyándole la copa en el pecho y retirándolo suavemente como diciendo: ¿delante de mis hermanos...pero si me viene recién conociendo?

Acá Hagen no es tan malo. Es Sigfrido el que hace magia negra mezclando y bebiendo su sangre mezclada con la de Gunter. Hagen solo le llevó una copa inocentemente. La escena es sumamente grotesca ya que para consumar el rito, con las gesticulaciones que hace Sigfrido al hacer los cortes en las muñecas de ambos con su espada se habrían quedado sin manos, cercenadas en el suelo, y hasta ahí la escena. Llama la atención, por otro lado, lo descuidado que es Sigfrido con su espada y su yelmo ya que durante mucho tiempo están en las manos de Gunter. Acá Sigfrido

heredó de su padre Sigmund la molestia que siente de tener a Notung en las manos, que siempre arrojaba fuera de sí.

Sigfrido hace uso del yelmo para reconquistar a Brunilda y entregársela como esposa a Gunter, y para no quedar en menos, también golpea gratuitamente a Brunilda, a quién todos han tenido de puching-ball en esta agresiva *misse en escene* y que a estas alturas ya está como membrillo de colegial.

Mas adelante, ante los reproches de Brunilda y a pesar de ser tajante el texto wagneriano en toda esta escena, Sigfrido… pareciera… recordar algo, ¡qué sutileza! cuando en verdad no recuerda nada, de ahí su actitud desalmada. En todo caso, llama la atención que, esto de desalmados es una condición necesaria en todos los héroes de esta versión.

Continuando con la historia, a pesar de que verdaderamente Brunilda se asocia *(…"de socio asociado en sociedad"…)* con Gunter y Hagen para vengarse de Sigfrido, acá ―se le sale‖ cómo éste puede ser muerto ¿en qué quedamos? Son tan grandiosas las contradicciones que en realidad a veces tira para telenovela centroamericana. Ya sabemos que el acto termina con la premeditación del trío de vengadores de asesinar a Sigfrido bajo el pretexto de una cacería a la cual será invitado sin sospechar que será la víctima.

El último acto y final, cual broche de oro, comienza con Sigfrido que se encuentra con las ondinas, quienes le piden encarecidamente que les entregue el anillo que este lleva en el dedo pero, cuando Sigfrido se pasea de una en otra con el anillo en la mano dispuesto a entregárselo, ellas no lo aceptan, no lo quieren, no se lo reciben. El signo de interrogación que se nos dibuja en el alma adquiere magnitudes cósmicas (por no decir cómicas). Este brabucón Sigfrido, llevado por su mentón hacia todos lados de la escena, lo lleva a sacar su espada y una vez más, arrojarla al suelo (en un lugar escogido para una ridícula escena que se nos viene más adelante…todo preparado…).

Llegan Gunter, Hagen y los Gibichungos. Sigfrido, para amenizar la velada empieza a contar sus aventuras. Es muy farsante, cargante, petulante y termina a los tirones con Gunter por mas copas de vino que, al derramarse en la forma más ordinaria que pensar se pueda, deja a Gunter empapado. Éste se lava las manos en un lavatorio que le acercan unos servidores en una alusión directa a Pilatos, que no sabemos qué hace aquí, y después de secarse las manos, deja la toalla extendida en el suelo ya que será el objeto que reemplazará a Brunilda en las disquisiciones de Sigfrido más adelante…todo preparado…

Como culminación de esta magnífica falsificación del arte wagneriano, adivine usted quién aparece por obra de magia en medio del escenario; no lo va a creer; acomódese en su asiento, respire hondo; prepare su bebida preferida o busque su tarjeta de seguro médico para estar preparado: la jaula esa, con el pajarito tirado a un lado, ensangrentado y muerto, y a quién Sigfrido, no sabemos debido a que resorte mental (¿no estaremos todos locos a estas alturas?) vuelve a meter en su jaula. Esta escena - ya amenazada por mí con anterioridad - es sin duda la mejor de todas; logra niveles desconocidos de emoción; desata una lucha de pasiones encontradas en el

alma; uno no sabe si llorar o reír, patear el televisor o a la señora, vengarse de alguien o salir a respirar aire puro, o ponerse a escribir, como yo hice. Llega a ser como un castigo, ya que uno musita, sentado, sin querer creer lo que está viendo: ¡¿qué he hecho para merecer esto…?! ¡porqué yo!

Lo grave de este asunto es que esta versión en DVD está quedando como un importante testimonio de la obra wagneriana dentro de la Historia del Arte y que, a pesar de las críticas adversas de la época sigue circulando con bombos y platillos, al extremo que acá en Chile, por ejemplo, hoy en día, año 2011, es la única que se puede encontrar en el comercio dedicado al ramo. Ya lo dijo Wagner al final del Oro del Rhin: *"falso y ruin es lo que triunfa en la cumbre".* ¿De qué se trata todo esto? Uno se siente inclinado a pensar en maquinaciones a nivel internacional, puesto que la campaña de desprestigio del arte wagneriano cuenta con muchos benefactores.

Todo esto demuestra que obras maestras de esta envergadura no pueden ser encomendadas a artistas que, como en el caso de Chéreau, ni siquiera saben comportarse, masticando chicle con la boca abierta y fumando como chimenea en los ensayos de la obra, sin el menor respeto por los cantantes mientras va improvisando las escenas. En ese documental The Making of de Ring‖, también vemos aparecer a Wolfgang Wagner con cara de invitado de piedra caminando alrededor del grupo aparte de franceses encargados de esta versión como diciendo ¿qué hago yo aquí? De ser así, se lo tendría merecido por permisivo, ya que esta versión no solamente es una falta de respeto a su genial abuelo sino que también a cada uno de nosotros. No entendemos cual fue la razón para aceptar esta dirección francesa para esa forma de celebración conmemorativa de los 100 años del primer Anillo de Bayreuth y que significó la grabación para video del Anillo completo. Creemos que se puede reprochar a su director artístico de tantas veces, nieto de Wagner, el aceptarla a cambio de la desfiguración hasta el cansancio de una obra maestra sin par, llevada adelante por su abuelo con el sacrificio y la entrega que todo wagneriano conoce.

¿Por qué tanta indignación con respecto a este Anillo?: Porque abrió las puertas de par en par a ―versiones‖ posteriores a manos de - como dirá Bruno Lussato en su análisis ―L´Anneau du Nibelung‖ y que traduzco para usted a continuación - ―*pedantes de toda especie que no pierden ocasión de denigrar aquello que no se han tomado jamás la pena de profundizar ni siquiera simplemente de conocer":*

"El lugar del "Anillo" en la obra wagneriana
Causas de algunos malentendidos.

La tetralogía del **Anillo de los Nibelungos** (―El Anillo‖) ocupa un lugar particular en la obra wagneriana. Se comete el error de ponerlo en el mismo plano que los otros dramas musicales de la madurez, **Tristán**, **Los Maestros Cantores** y **Parsifal**. El tema del **Anillo** es en realidad mas vasto, abraza todas las situaciones humanas posibles: el adulterio, el incesto, el conflicto generacional, la oposición entre el amor físico y el don de sí mismo, la lucha por el poder, la corrupción por el dinero…La Tetralogía constituye un drama global, es una suma de la **Weltauschaunung** wagneriana.

Es lo que expresaba el músico en estos términos en una carta a Franz Liszt (9 de Noviembre de 1852): ―El Anillo es el poema de mi vida, de todo lo que soy y de todo lo que siento‖.

En ese sentido, el **Anillo** es comparable a la **Divina Comedia** o al **Arte de la Fuga**: sistema de signos y de símbolos construidos ―ex - nihilo‖. Por otra parte, muestra una circularidad a la imagen del anillo: la obra termina como comienza: en el elemento líquido. Es el símbolo del Orobouros, la serpiente que se muerde la cola, que se encuentra en nombres de obras iniciáticas.

Es necesario hacer notar también que el carácter circular y cíclico del Anillo no se manifiesta solamente en formas antiguas, sino también a conceptos de los mas modernos: Teoría de la Información, concepción einsteiniana del Universo, concepto cibernético de retroacción caro al Club de Roma, etc…

El **Anillo** presenta una segunda característica, que no encontramos sino en estados embrionarios en otras obras: la polivalencia de significaciones y de lenguajes. En ninguna parte de la historia del Arte la multiplicidad de relatos tiene este grado de complejidad; jamás la integración de la música, la palabra y la imagen ha sido así de sistemática. El **Anillo** no comporta menos de una decena de relatos superpuestos, interferentes y **simultáneos**. No se trata ahí de interpretaciones subjetivas, sino de relatos explícitos, contenidos en el texto, aún si no son todos percibidos por el espectador.

Sabemos que la textura de obras musicales del Renacimiento ofrece tal fusionamiento de líneas melódicas superpuestas, que el oído y el espíritu apenas perciben en su totalidad; de ahí una gran libertad de interpretación.

Se puede comparar el **Anillo** a un gigantesco contrapunto donde las líneas melódicas serían constituidas por las partes vocales, musicales, visuales y la armonía por sus combinaciones en escena. Al igual que con las notas del Renacimiento, la complejidad de ese contrapunto no permite una comprensión global, exhaustiva. No permite que interpretaciones parciales, y cambiantes, sigan las opciones de los intérpretes. A las pérdidas de substancia debido a esa filtración, es necesario ajustar los ―ruidos‖ parásitos introducidos por los realizadores. De esa forma hemos podido asistir a Anillos románticos, nazis, marxistas, mitológicos y aún, desprovistos de todo mensaje!

Esta analogía de la estructura estratificada del Anillo con un gigantesco contrapunto es toda vez relativa. Mientras que la comprensión de la música polifónica exige sobre todo una concentración sobre el mensaje sonoro, el de la Tetralogía necesita una cultura muy variada, una conciencia de diferentes niveles de interpretación. En el **Anillo**, la síntesis de diferentes elementos del drama musical (música, libreto, decoración, puesta en escena) va mucho mas lejos que en la ópera clásica. Para mejor analizar esa mutación de lenguaje musical, vamos a tomar un ejemplo. Sabemos que Wagner ha sistematizado el empleo de los leitmotiv (motivos conductores) empleados antes de él de manera esporádica: esos motivos, asociados a situaciones precisas, revelan en el auditor reminiscencias poéticas. Ahora bien, en el Anillo, el empleo de leitmotiv está radicalizado a tal punto que termina por

engendrar una mutación en la estructura de la obra entera: constituye su material casi exclusivo. Es al **Anillo** lo que el tema es al **Arte de la Fuga**, o lo que la serie es a la música serial o dodecafónica. El conjunto de leitmotiv del **Anillo** constituye un sistema coherente y cerrado, construido de piezas y no debiendo casi nada a procesos clásicos de composición. Además, todo leitmotiv deriva de otros, por reglas gramaticales próximas a los lenguajes artificiales axiomatizados por Chomsky. Podemos reducir la centena de leitmotiv a un pequeño número de células de base, de suerte que el abundamiento brota de la economía de medios, y la libertad, de un determinismo aparentemente muy estricto.

—He trabajado para obtener una unidad perfecta: Se encontrará difícilmente una medida en la partitura orquestal que no sea desarrollada a partir de motivos precedentes‖.

(Wagner: carta a Auguste Röckel del 25 de enero de 1854 a propósito del **Oro del Rhin**).

En fin, el empleo del leitmotiv sigue reglas homotéticas a aquellas de los símbolos. A medida que la corrupción gana en el mundo, los temas correlativos del Anillo, de la ambigüedad y de la magia (subversión) se insinúan en la trama musical y contaminan todos los otros motivos. Se sigue una modificación del clima, desde los contornos netos y simples del Oro del Rhin hasta la niebla macabra del crepúsculo de los Dioses. Mas, un tema no se presenta jamás sin ser inmediatamente seguido por su significado: imagen o palabra. La mayor parte del tiempo, todo nuevo motivo es repetido decena de veces antes de ser librado a sí mismo, entremezclado con otros. En el límite, los leitmotiv forman una verdadera red de reflejos condicionados, un condicionamiento del espectador que no podía sino irritar a ciertos puristas (Adorno). Wagner ha efectuado un trabajo análogo sobre todos los elementos del drama: orquestación, mitos, poema o libreto, juego de luces, accesorios sintéticos, puesta en escena, son sometidos a una descomposición, un análisis radical, antes de ser —sintetizados‖. Una doble dificultad que resulta:

-de una parte, el conocimiento convencional de la armonía, de la literatura, de la dramaturgia, confunde mas que aclarar la comprensión de la obra (de este modo, Mime es impresionado por el diletantismo de Sigfrido reduciendo a polvo los trozos de la espada antes de fundirla para hacer un arma homogénea).

-Por otra parte, la aprensión del Anillo pasa por la comprensión de los lenguajes que lo constituyen, contrapunto y filología, por ejemplo. Privilegiar un dominio desemboca en no entender algunas voces de un concierto polifónico. ¿Pero cómo el espectador puede reunir todas las condiciones necesarias para una comprensión global de la obra, cuando la mayor parte del tiempo ni el director de escena lo consigue?

En esto reside quizás la hostilidad clásica de críticos y —especialistas‖ hacia el **Anillo**, que todavía no ha sido borrada. Ellos se contentan con proyectar sobre la obra puntos de vista exteriores a ella. Felizmente, la multiplicación de profesionales —multidisciplinarios‖ después del último decenio ha provocado un rebrote de interés por la Tetralogía. Se desprende de nuestro propósito que un acercamiento

fraccionado de la Tetralogía entraña necesariamente una degradación de su mensaje, una incomprensión de su carácter global: si se pone lado a lado los pasajes que los que censuran, de corta vista, estiman inferiores, no queda casi nada de la obra.

Ese fenómeno de rechazo llega a ser todavía mas grave cuando es de los realizadores (cortes, alteraciones, contrasentidos). Pensamos también en el ostracismo que afecta a los directores de escena respetando las indicaciones originales, consideradas como ―pasadas de moda‖.

Nuestra familiaridad con el **Anillo** nos incita a desear una ―versión original‖, una versión modelo. Todavía faltaría definir una frontera entre el respeto elemental de las intenciones del autor y la simple reconstitución de museos de cera. Ese será el objeto de la segunda parte de nuestra exposición.

―La cohesión de la sonoridad en virtud de su división es una de las características mas importantes de la técnica de Wagner. La totalidad nace de su reducción en minúsculos contornos individuales, los cuales aproximándose a un valor límite pueden ser fundidos en un continum. Mas aún, están en el origen de vastos planos sonoros‖
(Th. Adorno)

―Para…comprender a Wagner, es necesario estudiar hasta el mas mínimo detalle – cómo sus formas se engendran necesariamente a partir de ellas mismas, sin recurrir a formas que les son exteriores.‖
(Th. Adorno – La actualidad de Wagner. En Música en Juego Nº 22 Enero 1916 pág. 87)

―En el Anillo, la composición del espacio está a tal punto diferenciado que forma ya casi una composición ella sola‖
(Dieter Schnebel – Composición del espacio – En Música en Juego Nº 22, enero 1976 pág. 57-63)

―Entre lo que ciertos ―especialistas‖ de la época han reprochado a Wagner figuran…esos momentos donde la acción se detiene para dar lugar a las repeticiones… calificados en la época de duraciones insoportables, momentos huecos, aburrido… luego es justamente este estiramiento…esas aparentes detenciones de la acción, esa dilatación del momento presente…Es el primer ejemplo de un procedimiento de composición que llamamos: ―Blow up‖. (Inflar)
(Mierann Costin – Descomponiendo Wagner, en Música en Juego, enero 1976 pág. 76)

Anatomía y psicología del Anillo
Los Sistemas

El **Anillo** ofrece una analogía con un organismo viviente. Tal aproximación está conforme al proceso sistemático, que tiene la ventaja de unificar los puntos de vista fragmentarios y aislados.

Mas que intentar resumir centenas de tesis y obras, frecuentemente inencontrables, por ese motivo, nos parece preferible dar una breve apreciación de la estructura, de la ―fabricación‖ del Anillo. Es decir, los sistemas de significación que le dan su coherencia. Esos sistemas se sitúan a niveles diferentes de percepción.

l- El nivel del mito. Microestructura y Macroestructura

La mitología está tan omnipresente en el Anillo que termina por no ser advertida, velada por las exégesis psicologisantes mas primarias.

Dos ejemplos aclararán nuestras palabras. Realmente a menudo al estado de incertidumbre que pesa sobre el final del **Anillo**, se le atribuyen influencias de movimientos filosóficos del siglo XIX experimentados por el compositor durante la larga elaboración de los cuatro dramas.

Es de costumbre oponer el fin optimista (sólo el amor podrá salvarnos) a lo Feuerbach y el fin apocalíptico (veo el fin de un mundo) influenciado por el pesimismo Schopenhaueriano. Por moderación, deberá agregarse la interpretación de Théodor Adorno, según él, ese fin no sería mas que un recomienzo, un ―nada ha pasado‖, típico del conservadorismo burgués del autor. Así el Anillo se ve negado de toda dinámica, estacionado, paralizado, bloqueado. Es evidente que lo que aparece a ciertos exégetas como el resultado de influencias contemporáneas es enteramente explicable por la mitología éddica.

Este se termina por un Apocalipsis diferentemente terrible que el del Crepúsculo de los Dioses, llamado **Ragnarök**, es decir ―Crepúsculo de Poderes‖. El punto es que no hay necesidad de buscar en Schopenhauer, que Wagner no conocía por lo demás al momento de la terminación del poema, en 1852.

En cuanto al ―eterno retorno‖ y al final ―optimista‖, se encuentra igualmente en los Eddas, donde Balder (Sigfrido) renace después del Apocalipsis e inaugura una nueva Edad de Oro.

Para Wagner, el mundo que termina no es el de los hombres sino el de los dioses, de ideologías estancadas y caducas. ―Yo he visto terminar **un** mundo‖ dice Brunilda, y no **el** mundo. A aquellos que están asombrados de la eliminación de textos ―optimistas‖ y ―pesimistas‖ de la partitura, Wagner ha respondido que el mensaje estaba suficientemente explicitado en la música, haciendo alusión a los famosos **leitmotiv**. El de la potencia de los dioses y de Sigfrido es barrido por el de Loge y el del Crepúsculo de los Dioses. Solo flota al final una corta y suave melodía que corresponde a la Redención por el Amor, ya escuchada en la Walkiria. Las hijas del Rhin reconquistan su oro, todo puede recomenzar sobre nuevas bases. ¿Dónde encontramos ambigüedad en el Anillo?

Otro ejemplo de la ignorancia del mito : Bernard Shaw vio en Wotan la encarnación del patrón -explotador- capitalista, cuando la tenida del personaje, a la cual él se refiere por su demostración, amplio abrigo, sombrero redondo y lanza, es en todos los puntos conforme a las indicaciones de los Eddas! Lo esencial es remontarse a las fuentes.

Numerosos trabajos recientes han puesto de relieve el extraordinario trabajo de condensación y de reinterpretación que Wagner ha librado: él ha realizado la fusión entre los Eddas (mitología nórdica) y los Nibelungos (canción de gesta).

Algunos comprenden la razón del cambio de estilo del **Anillo**: al principio se asemeja a una cosmogonía cuando al final evoca una ópera histórica a lo Mayerbeer.

Boulez y numerosos otros críticos atribuyen esa evolución al revés a la cronología de la composición, lo que nos parece bien superficial. En realidad, esa evolución está netamente condicionada por los mitos subyacentes en la obra: **El Oro del Rhin** está marcado por el carácter simbólico y abstracto del Edda. A partir de La **Walkiria**, el drama bascula progresivamente hacia la canción de gesta, y por eso deviene novelesco en **El Crepúsculo de los Dioses**.

El trabajo de condensación ha sido presionado hasta el extremo, y se traduce por una disminución drástica del número de personajes. Todo se reduce a historias de familia; lo que no ha dejado de atraer los sarcasmos de los ignorantes…

Hemos a lo menos hablado de la influencia de las sagas nórdicas sobre la micro-estructura del texto. El tratamiento del mito sigue las dos etapas siguientes:
A) descomposición de los textos en sus constituyentes semánticos.
b) síntesis de esos constituyentes conduciendo a una condensación del texto original, de mensaje eddico y mitológico.

¿El texto del **Anillo** no es un ―collage‖ de palabras, de expresiones recortadas en una biblioteca mitológica? Así se explica el extraño arcaísmo que impregna la Tetralogía. El mito no condiciona solamente la estructura, penetra los menores detalles del poema.

ll- Los sistemas sociales

A pesar de las fuentes míticas del **Anillo**, su contenido varía según el punto de vista considerado.

El orden de los sucesos, aquel que impone una coherencia a la obra, no es único: numerosas líneas de fuerza pueden ser despejadas, que se pueden reagrupar en dos categorías. Una depende de la protosociología, la otra de la psicología individual y del psicoanálisis.

El **Anillo** es un campo cerrado: cuando se comete una injusticia, provoca una ruptura de equilibrio que se propaga poco a poco. El único medio de remediar la degradación social consiste en remontarse a la causa original. Este es doble: Wotan contamina la naturaleza y sacrifica los sentimientos a la búsqueda del poder. Alberico, su doble subterráneo, sacrifica el amor a la riqueza y viola la naturaleza. Toda tentativa de ―recuperación‖ agrava la deuda en la diferencia. El **Anillo** es la historia de una falla.

Tres ideologías se enfrentan: La primera reposa sobre la jerarquización de poderes. Wotan ha renunciado al instinto (su ojo izquierdo) con el fin de adquirir el conocimiento oculto de la naturaleza (la fuente que brota a los pies del fresno del mundo) de ahí resulta el poder (la lanza) y el dominio de lo irracional (el fuego, Loge) que, según nosotros, puede ser explicado por el concepto de ―entropía‖.

La entropía es la tendencia fatal del Universo hacia las formas indiferenciadas, hacia el mínimo esfuerzo. En el **Anillo**, el incremento de la entropía está representado por el ardimiento de un castillo, la fascinación del momento presente, del amor psíquico y de la muerte. El tema de Loge aparece en todas estas circunstancias.

Wotan, el organizador, está confrontado a tres problemas cual dilema. Le es necesario dominar el fuego, lo que no podrá hacer sino imperfectamente y durante un tiempo limitado. ―Todo lo que es, termina‖, tal es la ley de la entropía. Es una ley que es tan física (―Teoría de sistemas cerrados‖) como metafísica (Schopenhauer). El segundo problema es el de los Tiempos, del universo causal. Él no será resuelto: al fin del Anillo, la historia se detiene, los tiempos se disuelven (escena de las Nornas).

El tercer problema es un dilema característico de los sistemas planificados, racionales y centralizados. Tarde o temprano, la racionalidad de los códigos y el funcionamiento de la vida entran en conflicto: esta situación ha sido puesta en escena con la pareja Sigmund-Siglinde, pareja más que ilegítima porque es a la vez adúltera e incestuosa. Casada con Hunding según los ritos impuestos por los dioses, Siglinde es muy desdichada con él y el encuentro con Sigmund constituye sin duda el momento más emotivo de la Tetralogía. Es la única manifestación de humanidad en un universo de brutalidad y cálculos sórdidos.

Wotan admite tanto mas ese amor incestuoso que él cree utilizar en sus planes de conquista del Anillo. Fricka le hará comprender que una sola violación de la ley acarreará el derrumbe de todo el edificio. Wotan escoge: condena a Sigmund y sumerge a Brunilda en el sueño.

Así está expresada de manera condensada la reducción de las ideologías que sacrifican lo humano en beneficio de signos exteriores de poder y autoridad (prestigio del Walhalla) que pone en pie ejércitos de robots deshumanizados (los guerreros muertos) y conduce al derrumbamiento del sistema en un bunker.

La segunda ideología reposa sobre la acumulación de riquezas: ella desemboca en la negación de la naturaleza y del amor y en la opresión del hombre. Utiliza medios de control solapados, medios de presión invisibles. Estas nociones son simbolizadas por el tema del Anillo y todos aquellos que se desprenden de él. No solamente estas dos ideologías están emparentadas, sino que son convertibles la una en la otra. Hay identidad entre el poder (Wotan) y el dinero (Alberich) y su complicidad se refleja musicalmente en la analogía entre el tema del Walhalla y el del Anillo.

Sin embargo los dos personajes no son igualmente condenables: he pensado mucho tiempo que Wotan el político era menos culpable que Alberich el enano ambicioso. Este punto de vista parece justificado por el contraste entre la música majestuosa de los dioses y el piar discordante de los enanos, y esto ha sido defendido tanto por los marxistas (Bernard Shaw) como por los nazis (Franz Stassen) que vieron en los primeros los políticos o los arios, en los segundos los capitalistas o los judíos. Se está sin embargo en oposición formal con una lectura atenta del drama. En efecto, si Alberich, como Wotan, persigue fines egoístas, tiene por lo menos la franqueza de declararlo, y de aceptar lúcidamente el premio: la renuncia al amor y el trabajo encarnizado, sin alegría y sin reposo. Wotan, él, desea todo, el dinero, el poder, el amor. Se inventa además coartadas morales, como esos regímenes que, después de haber despojado en nombre del interés público la iniciativa privada, se

presentan para doblegar los pueblos forzadamente en forma aún más despiadadas.

Así, la ―moral‖ de la Tetralogía se nos aparece más claramente: Wotan desaparece mientras que Alberich sobrevive. Este último ha pagado el precio, mientras que Wotan ha transgredido las leyes que justifican su existencia.

Es normal que estas dos formas de ideología sean cuestionadas por una juventud no ―contaminada‖, no ―alienada‖. Es precisamente el caso de Sigfrido, educado en el bosque, donde la reacción hace pensar en aquellos contestatarios de Mayo de 1968 o del movimiento hippie. Ese personaje anti-intelectual, primitivo, primario, llega a poner de su lado a Brunilda, la intelectual, que cree comprenderlo y se adhiere cándidamente al derrumbe de la civilización pasada.

La ideología contestataria de la pareja Sigfrido-Brunilda, a quien le toca en suerte ―la herencia del mundo‖ (según el poema del Rhin), preconiza el primado del presente, la abolición de toda coerción, la glorificación del amor físico y de la libertad. Esta utopía sucumbirá a la conspiración de ideologías adversas. : Sigfrido deberá renegar de todo aquello que inspiraba su conducta, Brunilda más lúcida sabrá aprender la lección de ese fracaso, proclamando su mensaje al final del Anillo: el porvenir del mundo no reside ni en ideologías unificadoras y moralizantes (Wotan) ni en el materialismo capitalista (Alberich). No se encuentra mas en las utopías contestatarias rápidamente recuperadas, y deslizándose poco apoco hacia la violencia destructiva e irreflexiva (Sigfrido). El porvenir se encuentra en el amor-compasión, altruista, finalmente bastante próximo del Evangelio, de las doctrinas budistas y del Zen. La ruta está abierta a Parsifal.

El análisis sociológico del **Anillo** no puede bien entendido limitarse a esas generalidades. Tan pronto como se aproxima al texto mas de cerca, los detalles sabrosos abundan y evocan irresistiblemente nuestra época. Citemos por ejemplo, la respuesta de Fafner, antaño revolucionario y ―sindicalista‖, reivindicador, hoy aburguesado, a Alberich que lo previene contra Sigfrido, el contestatario que amenaza su persona y sus bienes :

―Yo reposo y poseo, déjame dormir!‖

Este mensaje ha sido desnaturalizado por los ideólogos y la historia de esas falsificaciones será el objeto de otro artículo.

Podemos sin embargo anticipar un poco mostrando cómo la propaganda nazi ha querido hacer un héroe de un muchacho ―fuerte como dos leones y bestia como diez asnos‖ o padre de un déspota débil e hipócrita.

Es banal recordar que si Hitler hubiera leído la partitura aunque sumariamente, habría encontrado la condenación flagrante de su régimen. ¿El Walhalla que él prometió a sus soldados no pereció – como él mismo, por el fuego? He ahí que debería ponerse fin a las interpretaciones o las querellas que no han podido nacer sino de la ignorancia voluntaria o por ofuscamiento.

lll- Los otros niveles de interpretación.

Nuestro análisis no debería dejar creer que el Anillo no es mas que una

inmensa y abstracta alegoría. Bien por el contrario, los personajes del drama son muy tipo y concretos, ninguno es fundamentalmente bueno ni malo. Ciertos críticos tienen simpatía por Mime, otros por Sigfrido, y lo mismo con los directores de escena. La inmensa red de leit-motiv que enerva el **Anillo** corresponde bien a esa polivalencia de los personajes, en sus múltiples aspectos; aún mas, ellos evolucionan paulatinamente en la medida que el drama se desarrolla. Así Brunilda, virgen guerrera un poco varonil del comienzo, se humaniza, deviene por turno amante un poco maternal, esposa egoísta o arpía furiosa, antes de alcanzar la serenidad. Wotan, Sigfrido, Alberich y Mime sufren mutaciones no menos profundas.

Esta riqueza interior de los personajes del **Anillo** ha provocado interpretaciones tan variadas como las del psicoanálisis jungiano y freudiano, del estructuralismo o el pensamiento bachelardiano.

Sería un error imputar esta multiplicidad al hecho de que el Anillo es una especie de ―albergue español‖ donde cada uno encuentra lo que trae. Por el contrario, numerosos pasajes devienen incomprensibles si no se sigue las indicaciones muy estrictas dadas por Wagner.

Es así como en el pasaje del filtro, uno de los mas discutidos del **Anillo**, es donde Patrice Chéreau ha tenido el gran mérito de mostrar el maravillarse de Sigfrido delante del lujo del palacio de los Gibichungos, su fascinación por Gutrune, elegante, reservada. Esta provoca en el héroe un flechazo que, reprimido al comienzo, hará brutalmente irrupción bajo los efectos de un brebaje con un poco de especies. El filtro, es Gutrune. (*La pregunta que surge aquí, es si Wagner dejó "indicaciones muy estrictas" que hagan el enfoque comprensible, en este pasaje, uno de los más grotescos de este Anillo. ¿El filtro de olvido estaría entonces de más?...¿Y en Tristán e Isolda?...¿"un brebaje con un poco de especies"?...¿Qué significa el filtro? Nota del autor)*

Este ejemplo muestra hasta qué punto la evolución de la psicología ha permitido una comprensión del Anillo mucho mas profunda que en los tiempos del autor.

Donnington ha tenido el mérito de ir aún mas lejos con su interpretación jungiana de la obra: según él, todos los personajes del Anillo pertenecen a una de las tres categorías: masculino (animus), femenino (anima), sombra. Así se constituyen ―tríadas‖ movedizas y coherentes: Wotan (animus)- Fricka (anima)-Alberich (sombra). Sigmund (animus)- Siglinde (anima)- Hunding (sombra). Sigfrido (animus)- Brunilda (anima)- Hagen (sombra).

Se comprende así la necesidad de la desaparición casi simultánea de todos los miembros de una tríada. Lo mismo, cuando Brunilda declara que el cuerpo de Sigfrido es invulnerable, salvo a los ataques por la espalda, hace alusión a la vulnerabilidad del héroe a los ataques de su inconsciente.

De un notable estudio, Michel Guiomar ha develado el rol esencial del mito del árbol en la Tetralogía. El primer acto de La Walkiria nos muestra un árbol solo, y viviente, sosteniendo una casa. Al fondo, una puerta abriéndose sobre el bosque amplía el marco. En el tercer acto, es el bosque entero que está presente, mientras

que al final de la Walkiria es de nuevo un árbol solitario quien protege a Brunilda. Todo el segundo acto no comporta sino rocas.

Esta simetría es de una importancia capital y excita confusamente el espíritu del espectador. No respetarla, es deformar la significación simbólica del drama musical. Es por lo tanto eso lo que se produce en la puesta en escena de Chéreau, donde el segundo acto se desarrolla en un bosque y el tercero sobre una roca desprovista de toda vegetación. Suprimir el árbol, el ―Fresno del mundo‖, símbolo de la historia de los hombres, es provocar una ofensa al sentido más profundo de la obra. (*Otro aporte más de Chéreau, que revela no tenía conocimiento de estas cosas. Nota del autor.)* **(24)**

Los Vehículos de Comunicación del Contenido Semántico del Anillo.
Los Lenguajes del Texto

Las historias superpuestas que cuenta Wagner en el **Anillo** eran muy complicadas para la ópera clásica, y exigían una fusión indisociable del texto, de la música y de la puesta en escena. La noción misma de ―crítica‖ musical pierde de momento todo sentido a propósito de una obra total, que genera su propia especificidad.

Si nosotros nos proponemos separar los contenidos del lenguaje, no es como a la manera de los biólogos que saben muy bien que sus cortes histológicos no le darán el secreto de la vida. Se provoca simplemente en ayudar al lector a focalizar su atención sobre ciertas características de la obra. No es inútil además barrer ciertas ideas recibidas por el amateurismo wagneriano, especialmente esa de la preponderancia de la música y de las pretendidas debilidades del libreto. Es imposible saber si el texto emana de la música o la música del texto. En todo caso jamás repetiremos que el texto no pueda ser comprendido separadamente, no mas que los diálogos de un film. Constituye una ―lengua-objeto‖, no conteniendo ni su propio comentario como en el Fausto de Goethe, ni una carga poética como en Shakespeare. Las funciones poéticas explicativas son confiadas a la música. La función descriptiva es reducida al mínimo, con Wagner habiendo tomado partido de **todo** a representar en escena. Se comprende el horror que se apoderó de sus amigos (entre ellos Liszt) cuando él les envió la primera edición del libreto. Ellos se percataron que el texto era inutilizable en el estilo de una ópera clásica.

La naturaleza de ese libreto da cuenta de siete años de elaboración antes que Wagner pueda trazar el primer pentagrama musical. Esta larga gestación le procura un profundo malestar, con verdaderas crisis psicosomáticas. Es que él había quemado todas sus naves, renunciando al estilo todavía clásico de Lohengrin y de Tannhäuser.

Es conveniente decir una palabra de los arcaísmos y las aliteraciones, que no dejará de provocar sarcasmos y caricaturas. Es necesario por lo tanto tomar conciencia de su rol funcional: los arcaísmos juegan un rol importante en el ajustamiento del discurso, por otra parte ellos permiten a los dioses expresarse en otro lenguaje que los

enanos o los simples mortales. En cuanto a la aliteración (—Frisch mein Froh, es ist ja noch früh‖) refuerzan los símbolos evocados por los leitmotiv. Esos procedimientos tienen un valor profético, los encontramos en Stravinsky y en todos los trabajos actuales de manipulación del lenguaje.

ll- La Música

Si bien el leitmotiv es el elemento determinante en Wagner, la originalidad musical del Anillo no se limita a esa dimensión de su música.

Para la orquestación, nos remitiremos a los textos de Pugliese (a propósito del **Anillo** de Karajan) y de Culshaw (**Anillo** de Solti). Ellos ponen en evidencia el rol simbólico del color orquestal, que engendra, ella misma, sus leitmotiv.

De más, Wagner emplea el —sonido absoluto‖ para ciertos conceptos. Por ejemplo, —Fa‖ corresponde al color rojo y a la riqueza material, —De‖ al viento y a la tierra, etc.

Los estudios de Alfred Lorenz, no traducidos en Francia, han arrojado luz a propósito del rigor de la estructura del discurso musical del **Anillo**. El conjunto de la obra se presenta por ejemplo bajo la forma sonata ABCB, siguiendo el esquema siguiente:

Introducción	Exposición	Desarrollo	Peripecia
(Allegro)	(Adagio Apassionato)	(Scherzo)	(Finale)
Oro del Rhin	Walkyrie	Siegfried	Crepúsculo de los Dioses
Oro del Rhin:1º cuadro	Oro del Rhin:2º cuadro	Oro del Rhin:3º cuadro	Oro del Rhin:4º cuadro

Encontramos la misma forma ABCB en el interior de cada obra. Es lo de menos lo que pretende Lorenz, que ha cuestionado a voluntad reducir todo a formas abstractas, a una superestructura de —muñecas rusas‖. Esta suerte de interpretación tiene por lo menos el mérito de oponerse a las obras de vulgarización que no ven en el **Anillo** más que un caos informe, proyectando así su propia ignorancia.

lll- El Leitmotiv

Es imprudente querer, sin un estudio profundo de las correlaciones entre figuras sonoras y situaciones, establecer un catálogo de los leitmotiv. El trabajo de benedictino que llevamos desde hace veinte años nos conduce a un sentimiento de estupefacción ante la coherencia del sistema musical de la Tetralogía. No solamente cada uno de los leitmotiv está rigurosamente asociado a un significado preciso, sino que las relaciones entre esos motivos corresponden a las relaciones entre significados (eso que en jerga llamamos isomorfismo), de suerte que para establecer la síntesis del sistema, se necesitará un pequeño ordenador! Veamos algunas constataciones que hemos reunido a propósito de los leitmotiv: Nombramos leitmotiv todo grupo de notas que suscita en nosotros una asociación precisa y premeditada por el autor. De

este modo, la figura del sextillo de octava está asociada al agua.

Un leitmotiv dado puede revestir diferentes significaciones siguiendo su lugar en la obra. Generalmente, la evolución de su sentido va hacia una abstracción creciente: en esa forma, el tema dando saltos de Loge representa en primer lugar al dios del fuego, después al fuego, después al temor al fuego, después al temor a todo.

Un leit-motiv es un elemento orgánico, que nace, evoluciona y puede también morir. Ese nacimiento no se hace por generación espontánea, sino que a partir de otros temas. El prodigioso funcionamiento del Anillo está fundado sobre un número muy restringido de células originales.

A pesar de la complejidad de esas reglas condensadas al extremo, no constituyen más que la parte emergente de un iceberg en donde la parte mayor no puede ser agotada sino por el estudio en profundidad de los trabajos de Donnington y de Cooke. Esa complejidad, esa polivalencia es la de la vida misma. Es consolador pensar que si la reflexión crítica ve lagunas en el prodigioso edificio del Anillo, no es porque ella sea muy refinada sino porque no lo es suficientemente. Más allá de un cierto umbral de profundidad, el buscador serio y abierto encuentra el entusiasmo del **neófito,** entusiasmado por su primera estadía en Bayreuth.

lV- La Imagen

La densidad del discurso orquestal y lo pintoresco de los personajes a conducido a la gran mayoría de los directores de escena a minimizar la importancia de las indicaciones escénicas de Wagner: se olvida que se está en presencia de un Arte total y que esa actitud puede llevar a una verdadera traición de la obra.

En primer lugar, no se debe minimizar el rol preponderante que juega la Naturaleza en el Anillo. El aspecto onírico de la obra realizada una fantasmagoría coloreada y algo ―psicodélica‖.

Cualesquiera sean las reservas que pueda inspirar, Patrice Chéreau tiene el mérito de poner el acento sobre el realismo gracias a una puesta en escena verdaderamente ―cinematográfica‖. Ahí donde la emoción humana cesa, los prodigios cósmicos toman su turno.

El resultado está conforme a los deseos del autor: conquistar un público joven, no-iniciado, hacer del Anillo el mas bello espectáculo del mundo, tomando las preocupaciones mas actuales de nuestra generación.

Desgraciadamente la mayoría de los directores de escena de vanguardia actuales a menudo fracasados en la evocación de esa atmósfera rarificada de autores que impregnan el Anillo ha presidido a su génesis. Su deseo de poner el acento sobre la polución de la naturaleza por el capital los ha alejado de la visión original de la obra.

No olvidemos que son las cimas **todavía no contaminadas** de los paisajes helvéticos los mismos que a Wagner inspiraron los cuadros de la Tetralogía. Querer a

toda costa identificar maquinarias, edificios, no es sorprendente en personas que viven largo tiempo en lo artificial. ¿Nos atreveríamos a aconsejar, a imitación de Wagner poner su inspiración en la contemplación de una naturaleza aún salvaguardada?

A manera de conclusión

Nosotros esperamos que esta corta introducción tendrá dos consecuencias para el lector:

1º) Lo alentamos a profundizar el Anillo: Los excelentes estudios aparecidos recientemente en lengua francesa serán ciertamente de gran ayuda. En lengua inglesa, la lectura de la obra de Donnington y los comentarios de D.Cooke nos parecen indispensables.

2º) Aprender a desconfiar de los pedantes de toda especie que no pierden ocasión de denigrar aquello que no se han tomado jamás la pena de profundizar ni siquiera simplemente de conocer.

Goethe escribió que se necesitaba mucho mas talento para apreciar el libreto de **La Flauta Mágica** que para mofarse.

Lo mismo un conocimiento serio del **Anillo** incitará sin duda al lector a desplazar los estudios críticos anti-wagnerianos del rango de obras supuestamente serias a las de ―estupideces‖.

Bruno Lussato ―El Anillo de los Nibelungos ―. Traducción del autor.

Este texto de Bruno Lussato lo transcribo *a manera de ejemplo* de los innumerables enfoques de que ha sido objeto *El Anillo* de Ricardo Wagner - al igual que acontece con sus otras obras maestras – de ahí lo excepcional de la recomendación de Jean Chantavoine a este propósito: ―…En consecuencia, debe escucharse **El Anillo del Nibelungo**, con mucha atención ciertamente, como toda la música, pero también con mucho abandono. Dejad primero que descansen las facultades de la inteligencia y el raciocinio. Si la trivialidad de la expresión no fuese aquí equívoca diría: ―No intentéis comprender…‖, o por lo menos no queráis interpretar. Es preciso aquí que abdique la razón discursiva y que nada dificulte el libre juego de la sensibilidad. Porque estos dramas no tienen más sentido que el de su fuerza emotiva, y en ella el pensamiento encuentra después, pero solamente después, un alimento al gusto de cada cual. No intentéis descifrar una etiqueta cada vez que reaparece uno de esos motivos que pasan de un registro a otro con ritmos y timbres distintos: porque, en la vida del drama su diversidad no importa menos que su identidad. No hagáis esfuerzo alguno para definirlos, para sacarlos a la árida superficie del intelecto. Su esencia es el recuerdo, un recuerdo bañado de ecos, semejante al ruido o al perfume que evoca, con sensación fugitiva, toda nuestra evidente e incierta infancia. Las impresiones que nos causan el retorno de los motivos conductores, la variedad de sus timbres, la renovación incesante de su perpetua elaboración, deben permanecer en los dominios, si no del inconsciente, por lo menos de lo inexpresado, para que así puedan conservar la doble naturaleza que les es propia y que destruiría la

escisión del análisis. En Wagner, el carácter del **leitmotiv** y especialmente en la larga epopeya de **El anillo**, consiste en ser a la vez evocador y anunciador, es decir, que al mismo tiempo despierta el pasado y presagia el futuro. En otros términos, realiza la misteriosa soldadura entre el pasado, el presente y el porvenir, que es la continuidad y, por lo tanto, la vida misma.

Respetad, con el retraimiento de la inteligencia, esta dualidad de la impresión musical, y entonces **El anillo** adquirirá para vosotros esa prodigiosa potencia de necesidad fatal que parece dictar espontáneamente cada una de sus notas, desde la primera hasta la última. Nunca la angustia del ―devenir‖ se expresó más fuerte y profundamente que en las escenas del viandante en **Sigfrido** y sobre todo en el diálogo mítico de las Nornas al principio de **El ocaso de los dioses**. Mas, para que obre el misterio, no intentéis proyectar desde fuera una fría luz artificial. Porque el misterio ya lleva la luz en sí mismo, y de él emana, para ascender lentamente desde el abismo hasta las cimas. Dejad, pues, a un lado toda preocupación de teorías artísticas, de doctrinas filosóficas, de estética y de exégesis literaria. Evitad todo espíritu analítico. Entregaros sin reservas a la sugestión de la melodía, de la voz, de la armonía, del timbre: una especie de dialéctica afectiva, más irresistible que la otra, se apoderará de vosotros y os guiará; y en las cuatro representaciones de **El anillo**, veréis construirse, nacido de un simple mi bemol grave, el más vasto mundo que la más vasta música haya creado jamás para el ensueño de los hombres.*"* Jean Chantavoine, ―El Anillo del Nibelungo‖.

―La mejor manera de abordar el mundo wagneriano quizás no existe…La tradicional selección de valquirias que galopan entre preludios infinitos no puede reflejar, por sí sola, la inspiración que no cesa durante las colosales mil y una horas de la Tetralogía‖. Pedro Elías, ―Los Maestros Cantores‖.

En verdad, como afirma ese autor, efectivamente no existe una receta que funcione para abordar el mundo wagneriano, pero sí podemos recomendar como estrategia - en atención a las leyes de simpatía – iniciarse en aquellas músicas de Wagner que vibren acordes con nuestro temperamento (para Zola, *"El arte, el verdadero arte, es la realidad vista a través de un temperamento").* Para una persona de temperamento sanguíneo, es decir, ―primaveral‖ en su constitución anímico-espiritual, podemos perfectamente sugerirle introducirse, por ejemplo, con los ―murmullos de la floresta‖ y ese pajarillo que, cantando advierte a Sigfrido de la existencia de Brunilda, pasaje musical en donde el temperamento sanguíneo está claramente retratado con maestría y frente al cual una persona de ese temperamento vibrará al unísono. En relación a un ―espectador‖ de temperamento colérico, nada mejor que la escena de Sigfrido forjando la espada, manifestación del temperamento colérico como no conozco otro igual y que recuerda el ―cómo filosofar con un martillo‖ de Nietzsche. El herrero alquimista y las artes del fuego, la apoteosis del verano y del temperamento colérico en este pasaje que, por otra parte, es el que corresponde a Sigfrido como héroe solar, no por nada el ―Salve o Sol‖ del despertar de Brunilda. Wotan, que pasa alternativamente por los cuatro temperamentos, también se manifiesta claramente con este temperamento colérico en la escena

persecutoria tras los pasos de Brunilda, que pide ayuda a sus hermanas valkirias para que la protejan de la ira de su padre. El temperamento melancólico, ―otoñal‖, es muy bello verlo aparecer en el mismo Sigfrido y en la misma escena del bosque, previo a su conversación con el pajarillo, cuando recuerda a su madre a quien no conoció. En esta escena, completa, Wagner nos demuestra que es muy rara la posesión de solo un temperamento en nuestra ―forma de ser‖ y que a nuestro temperamento dominante generalmente lo acompaña otro complementario, mas escondido. En Sigfrido es claro su potente temperamento colérico, pero también está en él esa premonición del temperamento que se desarrollará en el posterior Crepúsculo de los Dioses, el temperamento crepuscular, ―otoñal‖, melancólico. Su añoranza de un padre y una madre: el ser huérfano. Temperamento éste que, a la postre, desemboca en el temperamento ―invernal‖, el temperamento flemático, el clásico temperamento de los ingleses y su frío país, temperamento dominante en Wotan, de cuyos ejemplos está tapizado el Anillo. (En nuestra opinión, solo Cristo ha poseído los cuatro temperamentos en plenitud y equilibrio. A manera de ejemplo, recordemos su manifestación colérica cuando las emprende con los mercaderes del templo).

―…Hay una cosa que resalta en toda esta obra (El Anillo): nadie, oyéndola o viéndola, puede negar la conclusión de que, en conjunto, es algo realmente grande e importante. Pero esa importancia es lo que precisamente estaba muy por debajo del pensamiento capital de Wagner, ella determina lo que hemos llamado el ―centro de gravedad‖ que no se encuentra en el texto del libreto, ni en la acción escénica que fue alcanzada por Wagner en una culminación del pensamiento humano, es lo que me he esforzado en tratar. Para llegar a eso es necesario, como lo fue para Wagner y como lo es para cualquiera que desee reflejar en la historia humana un completo conocimiento de la moderna civilización capitalista, tener el conocimiento absoluto de ésta, lo que precisamente desconocen por completo infinidad de personas que son precisamente susceptibles a las cualidades poéticas y musicales de Wagner, pero que nunca se han hecho eco de los destinos humanos y han mostrado siempre una cortés ignorancia respecto de los abismos en los cuales cayó la sociedad en el siglo XIX… Y lo he hecho añadiendo un capítulo no para que se refiera a la música y a la poesía, sino a la historia de Europa. Porque fue en esos pesados estudios, y no en caprichos y canciones, donde Wagner hallo los materiales para su obra maestra. (St.Lawrence1913).‖ G. Bernard Shaw ―El Perfecto Wagneriano‖.

El punto de vista de Bernard Shaw *también* tiene cabida en la concepción wagneriana de esta su obra más extensa, demostrando así que sus creaciones dramáticas dan para todo tipo de análisis. Más aún, que es el mismo Wagner quien se anticipa a cualquier enfoque como demuestra este texto, escogido por nosotros *a manera de ejemplo*: ―En la leyenda vemos a Sigfrido a punto de conquistar el tesoro de los Nibelungos y de adquirir por él un poder sin límites. Este tesoro y el poder anexo a él forma a modo de un eje inmutable, alrededor del cual gira todo el mecanismo del resto de la leyenda. Todo esfuerzo, toda lucha se relaciona con este tesoro como resumen de la potencialidad terrestre, y el que entre en posesión de él y con él ejerza su poder, será o se convertirá en Nibelungo.

Este tesoro, obra especial de los Nibelungos, reside en las entrañas de la tierra; son los objetos extraídos de ella o fabricados de las materias allí encontradas; armas, anillo señorial, riquezas, oro. Este tesoro encierra, pues, en sí los medios de conquistar la omnipotencia y asegurarse la posesión, **sello distintivo** de esta omnipotencia.

El tesoro se había volatilizado pasando al dominio de la poesía y de la idea: había desaparecido, no dejando más que un residuo terrestre; la posesión real. En el mito **nibelúngico** podemos reconocer una concepción común a todas las razas que lo han inventado, desarrollado y dado a luz, un modo extremadamente característico de considerar **la esencia de la posesión, la naturaleza de la propiedad**…

Ya, en el curso de la composición musical de Lohengrin, durante la cual me había sentido constantemente como en el oasis de un desierto, se habían apoderado de mi imaginación poética dos sujetos, Sigfrido y Federico Barbarroja.

Largo tiempo hacía que me había sentido atraído por la soberbia figura de Sigfrido, y sin embargo, no acabó de transportarme por completo hasta que tuve la fortuna de verla aparecérseme bajo la forma puramente humana, desembarazada de todo ulterior revestimiento. Sólo entonces reconocí la posibilidad de hacer de él el héroe de un drama, lo que jamás había pensado mientras no conocía el personaje sino por la canción de gesta de los Nibelungos.

No aprisionaba sus miembros traje alguno histórico; ningún objeto extraño, ningún obstáculo exterior se oponía a la libertad de sus movimientos; su actividad surgía de lo más íntimo, de su alegría de vivir, manifestándose en cada nuevo encuentro de tal manera, que el error y la confusión, distraídos por la intriga de las más salvajes pasiones, podían acumularse alrededor de él, hasta llegar a conducirlo a una evidente pérdida, sin que un solo instante ni aún frente a frente de la muerte del héroe detuviese el torbellino de su corriente interior, sin que reconociese en su actividad otra ley para su ser que la expansión necesaria a esta corriente de vida que brotaba sin cesar.

Elsa fue la que me mostró a este hombre; para mí no era otra cosa que el espíritu eternal y exclusivamente creador, el espíritu del autor de hazañas reales, de la criatura humana en la más grande e inmediata plenitud de su vigor y adorable gracia, encarnado en un cuerpo masculino. En la evolución de esta criatura, el amor no revestía la forma de un deseo inquieto, pero vivía en él personificado, animando su cuerpo, circulando por sus venas, haciendo vibrar sus músculos, todo su ser dichoso, hasta la exaltación de su naturaleza.‖ Ricardo Wagner, ―El Anillo del Nibelungos‖.

Wagner hace un hermoso regalo a su esposa Cósima, en ocasión del nacimiento de su hijo Sigfrido. ―Después de un período turbulento, Wagner descansa en su villa de Triebschen, cerca de Lucerna; se ha casado con Cósima y ésta le ha dado un hijo, Sigfrido…Wagner quiere sorprender a su mujer con una serenata. La compone y la ensaya a escondida con varios músicos amigos. En la mañana del 6 de Junio de 1870, el grupo penetra sigilosamente en la casa e instala los atriles al pie de la escalera interior…y cuando aparece Cósima con sus hijas al lado y el niño

en los brazos, rompe a tocar la pequeña orquesta, dirigida por el propio autor. Por este motivo la pieza llevó, durante algún tiempo, el nombre de **Treppenmusik** o sea —música de la escalera‖. Sólo cuando más adelante se publicó, apareció con la designación de Siegfried Idyll. Y encabezaba la primera edición una breve poesía de Wagner, concebida en estos términos:

—Tu voluntad, llena de abnegación, encontró para mis trabajos este asilo consagrado a la paz y la quietud. En él mis trabajos se han desarrollado y culminarán evocando, como en un idilio, el mundo de los héroes. Con mis cantos se confundió, de pronto, un grito de alegría; ¡un hijo que nace! Un hijo que sólo podía llamarse ¡Sigfrido! Con esta composición os bendigo a él y a ti. Nunca el amor tuvo más dulce recompensa. La venturosa tranquilidad de que gozamos en esta mansión bienhechora y que estas notas musicales expresan, permaneció hasta ahora secreta. A quienes nos han sido fieles sin desfallecimiento, a todos cuantos se interesan por Sigfrido y por nuestro hijo, les dedico, con tu beneplácito, esta composición que expresa toda nuestra dicha.‖ Camille Mauclair, —Ricardo Wagner, su vida, sus ideas, sus obras‖. Wagner, *consecuente*, al extremo de ponerle por nombre Sigfrido a su primer hijo.

*

—Si no existe dicha alguna
superior a la que experimenta un artista
en la espontaneidad de su creación,
yo he conocido esa felicidad
componiendo *Tristán*‖.
Ricardo Wagner

—Como nunca he gozado el perfecto amor,
deseo erigir un monumento al más bello de los sueños,
en el cual desde el principio al fin puede el amor saciarse.
Tengo en mente un *Tristán*, concepción sencillísima y opulenta a la vez.
Al final flota el pabellón negro y con él quisiera cubrirme para morir.‖
Ricardo Wagner, Carta a Liszt, 1854.

—Sigo buscando hoy una obra de fascinación tan peligrosa, de infinitud tan espantosa y dulce como el **Tristán** y busco inútilmente en todas las artes. Todas las grandezas de Leonardo da Vinci pierden su hechizo al resonar la primera nota de **Tristán.** (No se puede ir más allá).‖ —Tristán e Isolda es, precisamente, el opus metaphysicum por excelencia de todo arte.‖ Federico Nietzsche.

—Tristán e Isolda‖.
Joya de Salvador Dalí

—Sería empeño inútil el de contar la plétora de bellezas que existe en la partitura de **Tristán**. A **Tristán** sólo puede llegar quien nade en las grandiosas ondas en que se explaya la obra. ‘‘Emil Ludwig, —Wagner, Psicoanálisis de un Genio‖.

—…al mar se asemeja la melodía infinita wagneriana. Porque el mar es sobre todo provocación perpetua de la sensualidad que comunica con las honduras de nuestro eros. Música que irradia el encanto de una belleza en un juego constante de riesgo y misterio en el que sobrevuela la muerte.‖ Eugenio Trías, —El Canto de las Sirenas‖.

—…obra inmortal del genio sombrío y tempestuoso de Wagner que con fascinación y penetrante hechizo consagra las nupcias del Amor y de la Muerte‖. Menéndez y Pelayo.

—… La música – corriendo sin interrupciones y ahondando en el amor, en el odio, en la vanidad, en la venganza, en el ardor, en la fidelidad y en la muerte – modela el espíritu de cada uno de los seres creados.‖ Juan Antonio Muñoz, —Tristán e Isolda: La Sublimación de una Leyenda‖.

—…El acorde de Tristán en el preludio…De tal modo está concebido, que ni siquiera se puede fijar con precisión su tonalidad e incluso conceptos armónicos tradicionales como paso, alteración, retardo, palidecen aquí. Cuantas veces irrumpe asimismo una —disonancia‖ ilícita, quiere decirse, no incluida ya en el contexto armónico, con su efecto por dos veces sorprendente: como imprevisto y como imprevisor, como algo que irrumpe casi **ex abrupto** en la composición falta de tónica. El canto de Brangänen desde la torre, flotando extensamente y como algo ajeno sobre el período del compás o, también, de los compases, con violines que para Thomas Mann estaban por encima de toda razón…‖ Ernst Bloch, —Paradoja y pastoral en Wagner‖.

—…ejemplos en que el arte ha dejado de ser interpretación de la realidad para convertirse en motor de la historia. El llamado —acorde Tristán‖, con el cual Wagner iniciara su celebrada ópera, es para muchos un cosmos en sí mismo. El porqué surge y lo que de él se deriva tiene, como siempre, dos explicaciones: la primera, los condicionamientos históricos, sociales y culturales que lo gestaron y una segunda, en la lógica interna de la propia música…Aún hoy día consideramos al —Tristán e Isolda‖ de Wagner los límites del éxtasis sonoro… ¿De verdad puede un acorde crear tamaños sacudones históricos sociales y artísticos? Volvemos a decirlo: sí. Como nos afirma Brian Magee en su estimulante libro —The Tristán Chord‖ (El Acorde Tristán) —los devotos de la música wagneriana se expandieron en un rango que va desde las mentes más sutiles (Proust) hasta las mas brutales (Hitler)‖. Ambos han movido la historia y nos gusta pensar que fueron a su vez movidos por aquel acorde…De todas maneras, el acto de escuchar el acorde —Tristán‖…se convierte siempre en una auténtica epifanía musical, una revelación, algo que ningún melómano olvida…El acorde —Tristán‖ sigue moviendo, sacudiendo y revelando algo que nos obliga a seguir preguntándonos por él. Las respuestas…nos dejarán nuevas preguntas que permiten a Wagner y su música continuar jalonando nuestras vidas.‖ Carlos Calderón U. —Apuntes sobre la Conferencia —El Acorde Tristán‖.

—…El preludio de Tristán corresponde a la expresión musical de la nostalgia y la pasión amorosa, y ha sido tema de numerosos escritos acerca del simbolismo que contiene. Las armonías diferentes y osadas transforman esta música en algo nuevo en cuanto a sensualidad y suspenso interior. El cromatismo de Wagner siguió a Bach, incluso a Mozart, pero es nuevo y revolucionario en la concepción…Wagner instala los cimientos para la evolución armónica del siglo XX.‖ Alejandro Olivera-Nappa, —Wagner: una Revolución de Estilo, en un Drama Personal‖.

—Se suele situar a Tristán e Isolda en un lugar especial en la historia de la música. Se la describe como —cincuenta años adelantada a su época‖ por su cromatismo, disonancias largamente mantenidas, inusual color orquestal, armonía y el uso de la polifonía‖. Wikipedia.

—En la historia de la música, Tristán marca un hito ineludible: guste o no, para bien y para mal, existe en ella un —a. T.‖ y un —d.T.‖ Francisco José Folch, —La Misteriosa Universalidad del —Anillo‖.

Resumen del **argumento** de **"Tristán e Isolda"** de Ricardo Wagner:

Acto primero: En el mar, sobre el puente de un navío, Isolda, princesa de Irlanda, en compañía de su dama de compañía Brangania, es conducida a Cornualles por Tristán, en nombre de su tío el rey Marke, que desea hacerla su esposa. (Isolda, que posee el secreto de los bálsamos capaces de curar, cuidó de Tristán en tiempos pasados, sanándolo de una herida que no cicatrizaba, causada por la hoja envenenada de la espada de su prometido el caballero irlandés Morold, a quién Tristán mató enviándole su cabeza. Tristán se presentó ante la joven princesa con el nombre de Tantris y ella lo cuidó con devoción hasta que un día reconoció en él al matador de Morold. Quiso dejarlo morir pero sus miradas se encontraron). Tristán, que ahora

conduce a la enfurecida Isolda hacia un matrimonio obligado, evita obstinadamente encontrarse con ella, negándose a acudir a su llamado. Brangania aconseja acudir a los filtros maravillosos que Isolda heredó de su madre. Entre ellos existe uno que somete irremisible a los encantamientos del amor y a una pasión inextinguible. Isolda elije el frasco que contiene el filtro de muerte. Al grito de ―tierra a la vista‖ los marinos se aprestan a desembarcar. Kurwenal, el fiel escudero de Tristán llega para anunciar la entrada al puerto e Isolda le dice que antes de abandonar el barco desea que Tristán se disculpe por su desdén y beban una copa de reconciliación y olvido. Isolda, que no ha perdonado la muerte de su prometido y la afrenta de Tristán, quiere vengarse. Tristán bebe resueltamente de la copa que le presenta Brangania, copa de muerte que arrebata Isoda de sus manos terminando de vaciarla. Tristán e Isolda, bajo los efectos de una intensa emoción caen uno en brazos del otro mientras se miran extasiados perdiendo el sentido de la realidad en los precisos momentos en que la tripulación aclama la llegada del rey Marke.

Acto segundo: Radiante noche de verano en el castillo del rey Marke en Cornualles. Hay una antorcha encendida en la puerta de la habitación de Isolda y se escuchan las fanfarrias de una cacería real, organizada por Melot para alejar al rey y dejar que Isolda se entreviste con Tristán, su amigo. La señal convenida para reunirse será apagando la antorcha, cuestión que Isolda ordena a Brangania, mas ésta le suplica que desista ya que desconfía de Melot y teme que la cacería sea mas bien para Tristán. Isolda no hace caso de la advertencia y la apaga ella misma, apareciendo Tristán. Brangania sube a la torre para velar por los dos amantes que, desbordantes de amor, maldicen la luz del día. Olvidan el paso del tiempo, que va acabando con la noche, pese a los llamados que Brangania hace desde la torre. Llega el rey Marke y su escolta guiados por Melot, el traidor. Tristán escucha los reproches del rey con tristeza y le anuncia a Isolda su partida hacia la comarca en que su madre lo crió en medio del dolor y la muerte, ofreciéndole asilo si ella quiere seguirlo en su triste retirada. Ante la respuesta afirmativa Melot saca su espada hiriendo a Tristán en un duelo relámpago, siendo detenido por el rey en su intensión de rematar su maléfica acción hundiendo nuevamente su acero en el pecho de Tristán. Tristán ha caído en brazos de Kurwenal ante la desesperación de Isolda.

Acto tercero: El castillo de Tristán en Kareol, en lo alto de un acantilado de la costa de Bretaña, donde ha sido conducido el herido caballero por su fiel escudero Kurwenal, quien ha puesto como vigía a un pastor que debe avisar cuando aviste algún barco que traiga a Isolda, el consuelo de su amor y los sabios cuidados para curar su herida, como en otra ocasión lo hizo, arrebatándolo de las garras de la muerte. Tristán no reconoce el lugar donde se encuentra, en delirio solo recuerda su amor llamando desesperadamente a Isolda. Su agitación lo hace desvanecerse. De pronto una exaltada melodía del pastor anuncia la llegada de Isolda y Tristán muere en sus brazos. Detrás de Isolda en persecución han llegado, primero que nadie el traidor Melot siendo muerto en feroz duelo por el fiel escudero Kurwenal, quién recibe heridas mortales desplomándose a los pies de Tristán. Después aparecen soldados y el rey Marke, que venía en misión de perdonarlos al enterarse por Branganie de la verdad, quien contempla la macabra escena. Isolda expira en éxtasis, en brazos de la muerte de amor, transfigurada.

—¡Niña!
Este Tristán se ha convertido en algo —terrible‖.
¡Este acto final!
Temo que la ópera será prohibida (…)
¡Solo representaciones mediocres pueden salvarme!
Las buenas estarán perfectamente obligadas a llevar gente loca.‖
Ricardo Wagner, Carta a Mathilde Wesendonck. (Abril de 1859)

—Al trazar el plan de *Tristán e Iseo* no creía alejarme, propiamente hablando, del círculo de ideas poéticas y míticas despertadas en mí por El Anillo del Nibelungo. El gran parentesco de todos los verdaderos mitos, tal como me lo habían revelado mis estudios, me había hecho clarividente para apreciar los grados maravillosos que se distinguen en este parentesco una vez descubierto. Esa variación de un tema único volvía a encontrarla con tal evidencia, que no podía desconocerla y que me admiró, en la relación que existe entre Tristán e Iseo comparada con la que se refiere a Sigfrido y Brunilda.

La completa analogía entre estas dos relaciones consiste en lo siguiente: Tristán, del mismo modo que Sigfrido, víctima de una ilusión que le convierte en un ser inconsciente de sus actos, va a buscar, para desposarla con otro, a la mujer que le destinaba la ley de la naturaleza, y encuentra su pérdida en el menosprecio que resulta de este acto. La diferencia consiste en que en Tristán se ve aparecer con rasgos más amplios y mejor señalados la idea evidentemente expresada también en el *Anillo del Nibelungo* y en *Morir por desengaños de amor*, idea que encuentra su expresión suprema en Brunilda, única consciente de la situación. Esta idea, que en la tetralogía no podía manifestarse más que con un carácter de decisiva violencia, prodiga sus tesoros en Tristán con variedad infinita y en esto reside precisamente el atractivo ejercido sobre mí por este sujeto, atractivo que me impulsó a crearlo rápidamente para dar un complemento al vasto mito del Nibelungo, que abarca todo un sistema, todo un mundo de relación.

Mi sistema, propiamente hablando, si se me permite usar esta frase, no recibió aún con los tres poemas (*Holandés errante, Tannhäuser y Lohengrin*) más que una aplicación muy restringida.

No sucedió lo mismo con Tristán e Iseo. Lo esbocé y terminé cuando ya había concluido la mayor parte de los períodos del Anillo del Nibelungo. Me vi obligado a interrumpir este gran trabajo por el deseo de ir a representar una obra más fácil, a causa de sus más reducidas proporciones y de sus menores exigencias escénicas. Este deseo despertóse en mí, tras del que tenía por oír otra vez música mía, después de un largo intervalo, a consecuencia de nuevos impulsos que recibía respecto a la ejecución de mis antiguas óperas en Alemania, impulsos que me reconciliaban con la escena y me devolvían la esperanza de ver una vez más mi deseo cumplido. Concedo a la crítica entera libertad para juzgar esta obra de acuerdo con las más rigurosas leyes que informan mis afirmaciones teóricas, no porque la hubiese modelado según mi sistema (puesto que ya entonces había olvidado completamente toda la

teoría)´sino porque en ella me movía con la más entera libertad, con la más absoluta independencia de toda preocupación teórica y porque durante la composición pude comprender cómo traspasaba los límites de mi sistema la elevación del vuelo de mi fantasía…

También yo me había sentido impulsado a dirigirme estas dos preguntas: ―¿De dónde y por qué?‖, preguntas que habían hecho desvanecer durante largo tiempo el encanto de mi arte. Pero el período de mi penitencia me había acostumbrado a triunfar de estas dudas. Toda incertidumbre se había disipado al dedicarme a mi Tristán. Con entera confianza me abismé entonces en lo más profundo de los misterios del alma, y desde este centro, el más íntimo del mundo, modelé sin vacilar las manifestaciones exteriores. Una ojeada sobre las dimensiones de este poema demuestra en seguida que el detalle preciso al que debe sujetarse el poeta, tratando de un sujeto histórico para explicar el encadenamiento exterior de la acción en detrimento del esclarecimiento de los motivos interiores, fue reservado por mí exclusivamente para estos últimos.

La vida y la muerte, la importancia y la existencia del mundo visible, dependen aquí únicamente de los movimientos íntimos del alma. Entre todo lo que hay de conmovedor en la acción de la obra no coadyuva a su realización más que una causa única; el alma que la provoca: y esta acción surge a la luz del día tal como la había preconcebido el alma en sus sueños.‖ Ricardo Wagner, ―Tristán e Iseo‖.

"Tristán e Isolda". Cuadro del pintor simbolista belga Jean Delville, 1887. (Colección Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique).

—…inmergidos en la insaciable ola del deseo, ola que, naciendo de la confesión tímida, crece aguzada por el suspiro vacilante, a través de la esperanza, del lamento y del deleite, del goce y del sufrimiento, hasta que, llegando en el paroxismo de su impulsión al dolor frenético, encuentra la brecha por donde el corazón se derrama en el océano de las infinitas delicias del amor…Mas tal embriaguez es en vano. El corazón, impotente para resistir, desfallece de nuevo para consumirse en el deseo inasequible, pues que todo deseo logrado es el germen de otro más ávido, hasta que en el postrer decaimiento alborea en el alma desgarrada el presentimiento del deleite supremo: la delicia de la muerte y del no-ser, la definitiva redención, sólo lograda en el maravilloso reino del que más nos alejamos, cuanto más y con más impetuosa fuerza nos obstinamos en penetrarle…¿Llamaremos a esto morir? ¿O es más bien aquel obscuro mundo del misterio del cual surgieron una hiedra y una vid estrechamente entrelazadas sobre la sepultura de Iseo y Tristán, como la leyenda nos cuenta?...‖ (Comentario de Wagner al preludio de la partitura del Tristán).

Tántalo

Acá
donde estoy
condenado a marchitarme
trato de asir
todo aquello
de que me privo
al alcance de la mano
porque
cuando creo
llegado el momento
se desvanece
en mil sueños
se desvanece
al alcance de la mano
de solo mirarlo
amor infiel
deseo insatisfecho
pasión retenida
espera infructuosa
y la belleza
que se deshace
si la llego a tocar.

Jano Gacos, —Mitopoemas‖

—La antigüedad concibió a Tántalo cuyo nombre significa —el abandonado‖...; los tiempos modernos, a Tristán, cuyo nombre alude a la tristeza. Uno y otro, símbolos del eterno deseo…Tántalo está solo, entregado por los siglos a la persecución del agua inalcanzable. A Tristán, en cambio, le responde Isolda, que va a compartir con él —las excelsas delicias de la noche‖, esto es, la fusión en la muerte, —en las ondas de la inmensidad, en el resonar de las armonías, en el hálito infinito del alma universal, en el gran Todo… desvanecerse… abismarse… inconsciente … ¡Supremo placer!‖. Francisco José Folch, —Símbolos del Deseo‖.

—Cuando pienso en las tempestades de mi corazón, cuando recuerdo cómo éste, a mi pesar, se agarraba convulsivamente a la esperanza, cuando la pasión se despierta en mí y se hincha como un huracán, sé que he encontrado un calmante, el único que me devuelve el sueño en mis noches de insomnio. Es la nostalgia de la muerte, un deseo profundo que arranca de lo más hondo de mi corazón: la muerte, la inconsciencia total, el no ser absoluto, la desaparición de toda ensoñación: liberación única, definitiva…‖ Ricardo Wagner, epistolario a Franz Liszt.

—… Esto lo sabía Wagner. Y lo adivinan los poetas. Y lo empiezan a comprender los efímeros dueños de ese oro inapresable, los cuales no gobiernan en estos momentos mas que al aire. Los mismos que no creen más que en la materia acaban por darse cuenta de que la misma materia es una forma esclavizada por completo por las leyes del espíritu. Y puede que, como decía Nietzsche, llegue al fin un día en que el mundo justifique su existencia como un fenómeno estético.

Pensaba en esto, hace dos años, en el Océano Indico. Nuestro paquebote navegaba por un mar pesado limitado al oeste por unos encendidos castillos de nubes, mientras detrás de nosotros caía la noche sobre el Asia. El ínfimo fragmento de Europa que era nuestro navío, rompiendo el agua, silencioso, parecía desprendido de toda geografía y entregado al azar, como si se paseara por la eternidad. De pronto, estalló a nuestro alrededor el admirable grito de angustia de Tristán e Isolda. Las ondas mas precisas rodeaban, pues, la tierra y las aguas y hasta aquellas soledades marinas nos llegaba la noticia de que Pan no había muerto, de que Próspero no había conseguido ahogar su libro. Y al instante encontrábamos de nuevo nuestra alma personalísima…

Sin hacer ruido, los pasajeros se agruparon en torno a las extrañas voces. La gente se escuchaba a sí misma en aquel lamento de un amante que medio siglo atrás se había reincorporado al mundo de las sombras. Su música avivaba una herida en cada uno de nosotros. Desde el fin del mundo, nos llamaba para que fuéramos hacia nuestro dolor mas querido. Descubríamos que la tierra no nos ofrece mas que una sola patria, la de nuestros sentimientos. De repente, Tristán se nos aparecía armado de nuestro amor y tendiéndonos su corazón como una flor mística. Este corazón se convertía en nuestro emblema. Era nuestro Occidente…‖ Guy de Pourtalés, —Wagner, Historia de un Artista‖ (Capítulo —Pan no ha Muerto‖).

—El 8 de diciembre de 1858, escribe a Mathilde: —Todo, alrededor mío, es tan serio y tranquilo…Y en mí, la certidumbre absoluta, indudable, que todo aquello es mi mundo, del cual no me podre separar sin dolor y desilusión‖. El 25 de marzo de

1859, después de su partida, él confesará: ―Ya, Venecia parece pertenecer a un reino quimérico‖.

…Está obsesionado por el cometa que ilumina entonces el cielo nocturno: un cometa parecido había surgido arriba de Venecia en momentos en que ponía en música la agonía de los amores sublimes de Tristán e Isolda. Pero no temía adelantar los presagios de la época cuando escribía a Mathilde: ―Nada me hace horrorizar, puesto que no tengo ninguna esperanza, ni ningún porvenir‖.

Venecia es, más que nunca, el sphinx que él quiere ―poner en música‖ – ubicuidad sonora de la bruma, deslizamiento vaporoso de las nubes, murmullo de los remos, sordas apoyaturas del vuelo de las gaviotas, suntuosas gamas cromáticas del cielo y de las aguas que viran al negro. Aún una vez, él renuncia a acorralar el oro del oriente veneciano. Esa Venecia para él, es la de las nieblas, de las naves sumergidas, de las embarcaciones cubiertas de negro, de los reflejos invernales. Una Venecia desolada, que él transfigura. ¿Pero qué importan las apariencias? Los malestares se multiplican. Wagner considera que, en otra vida quizás, lo mejor de sí mismo llegará a superar en música – o de otro modo – los peldaños tallados en el hielo de las metafísicas orientales. Tal como ella es, Venecia le pertenece. Por un buen tiempo, el percibe la cima de las Dolomitas donde Brunilda está aún prisionera de su círculo de llamas. En el león más arcaico del Arsenal, sobre el cual las runas se desvanecen, él encuentra el rostro de Wotan. El cometa de la muerte de Tristán brilla de tanto en tanto en el transcurso de sus insomnios. Todos los signos están en su sitio. El leitmotiv de la herida se difumina (herida de Tantris, de Tristán, de Amfortas). La incurable herida se vuelve a cerrar. ―Aquí, nuestras heridas se cerraron‖ escribía a Mathilde Wesendonk veinticinco años antes. El viejo encantador está listo para afrontar el último acto de su vida…‖ Yvonne Caroutch, ―Wagner, Venice et l´Orient‖. (Extracto) Traducción del autor.

― Hoy, que podemos leer millares de libros sobre el amor – hay obras psiquiátricas, históricas, biológicas y hasta químicas – libros que intentan explicar el amor, reducirlo a fórmulas humanamente comprensibles, condensarlo en recetas psicoanalíticas, expresarlo en las páginas de la prensa amarilla, reducirlo y azucararlo mediante la cocinería hollywoodense; hoy, en que el amor humano es perseguido y sirve de señuelo propagandístico al comercio grande y pequeño, se hacía necesario restituirle algo de su misterio, de su dignidad y de su fuerza, dando a conocer una de las más antiguas leyendas de amor del mundo occidental.

Tristán e Isolda viene a refrescar el amor que sobrevive apenas en nuestras calles asfaltadas, en nuestras viviendas estrechas, en nuestras ciudades atronadas por la prisa y el miedo.

Hoy, en que hombres y mujeres han borrado más y más la línea que los diferencia en hembras y machos, viene Tristán vestido de hierro e Isolda de velos.

Hoy, en que los más dorados misterios caben en el motor a retro impulso de un avión supersónico, viene Tristán a hablarnos de espadas encantadas e Isolda de un filtro mágico.

Hoy, finalmente, en que el amor de Dios revolotea sobre el mundo en busca

de un amor humano donde posarse, viene Tristán a contarnos que su amor fue triste porque no pudo amar a Isolda mas allá de los límites del hombre.

¿Puede el amor humano justificar el mal? ¿Puede llamarse amor a esa llama que no titubea en quemar al amigo, al padre, a Dios mismo, con tal de seguir viva? ¿Es esta llama más fuerte que el acero de la libertad humana? ¿Existen los esclavos del amor, las víctimas del amor, los sacerdotes y sacerdotisas del amor?

Inquietantes preguntas, a las que Tristán e Isolda responden con su vida entera. Ambos simbolizan el universal deseo de amar sin dolor, sin vallas, sin corona de espinas, sin dolores de parto; ambos muestran, también, hasta qué punto un filtro de amor ideal puede borrar todas estas humanas limitaciones.‖ Prólogo de los Editores al ―Tristán e Isolda‖ de Joseph Bédier.

―Si tuviese que designar entre las obras de Wagner la más representativa de su arte, la mas conforme con sus teorías y, al mismo tiempo, la que mejor expresa su personalidad de poeta y de músico, indicaría sin vacilar **Tristán e Isolda**…

… con esa insistencia apasionada, con esa vehemencia obsesionante de **Tristán e Isolda**. Aquí los dos personajes se mueven en un círculo tan reducido, se alzan con actitudes de éxtasis o de violencia tan excesivas; la música, en torno de ellos, agita un océano tal de ardientes melodías, que sus dolientes figuras destacan con incendiados rasgos y mas acentuado relieve. La música es única, en verdad, no solo entre las creaciones de Wagner sino entre las del teatro universal. Y, sin embargo, por excepcional que sea, el drama wagneriano se afirma en ella de la manera más característica y hasta en sus más extremas consecuencias. El maestro, en esta obra, alcanza con mayor rigor y exactitud la simplificación de la acción exterior al mismo tiempo que la extensión del drama interno.

Esta simplificación y esta extensión, que son la esencia misma del arte wagneriano, y que mutuamente se condicionan, tienen en **Tristán** una aplicación tan sorprendente que en la carta a F. Villot, que precede a la traducción francesa de sus **Cuatro poemas de ópera**, Wagner dice que no se puede juzgar su obra según las leyes más estrictas que se derivan de sus afirmaciones teóricas. Esta frase del maestro nada tiene de aventurado. No se propuso en manera alguna apoyar sus escritos con un ejemplo brillante. Antes al contrario, dice expresamente que al componer **Tristán** dejó a un lado toda preocupación de este orden, para comprobar así hasta qué punto su impulso creador era capaz de sobrepasar los límites de su ―sistema‖. Pero la producción espontánea del poeta-músico coincidía en esto con los descubrimientos realizados por el sentido crítico del pensador hasta el punto de poder servirle de ilustración viva.

Estos descubrimientos, como es sabido, se referían a la más íntima relación entre la música y la acción dramática. En esto, Wagner había llegado a tener un punto de apoyo de una firmeza absoluta que le permitía seguir los impulsos de su temperamento artístico sin que tuviese que intervenir la reflexión. Así, pues, no hemos de asombrarnos de que la entrega completa a su genio creador confirmase las conclusiones todas del teorizante. Por consiguiente, y como resumen de cuanto antecede, puede afirmarse que Tristán es la más wagneriana de las obras de Wagner.

"Tristán e Isolda". Puesta en escena de Wieland Wagner. Ramón Vinay (Tristán), Hans Hotter (Kurvenal). Teatro de los Festivales de Bayreuth.

Pero ¿en qué consiste esa simplificación externa a la que antes nos hemos referido? Y ¿de qué modo puede el drama desarrollarse según una lógica únicamente expresiva y humana? Para contestar a todo cuanto sugieren semejantes preguntas sería menester remontarse al origen de la teoría wagneriana sobre el poder expresivo de la música y los límites de la misma. Sabemos que Wagner consideraba la palabra y la música como dos lenguajes distintos, susceptibles de fundirse en un lenguaje único en el punto preciso en que la emoción les obliga a juntarse, cuando la palabra es impotente para alcanzar por ella misma la belleza sensible y la música no puede designar de manera precisa el objeto de las emociones que ha hecho nacer.

Wagner, al estudiar esta cuestión en todos sus aspectos asigna como dominio común de esos dos medios de expresión, lo que es ―puramente humano‖, y reconoce

que el poder de la música empieza en el preciso momento en que la palabra expira. Las ideas del maestro acerca de la maravillosa renovación que debe resultar, para cada uno de los dos lenguajes, de su fusión en un solo órgano, están admirablemente condensados en un pasaje de su carta a F. Villot. El poeta habla aquí al sinfonista. —¡Lánzate sin temor a las olas sin límites, al ancho mar de la música! ¡Pon tu mano en la mía y no te alejarás de lo mas inteligible que hay en el hombre, porque conmigo siempre permanecerás en el firme terreno de la acción dramática, y esa acción representada en la escena, es el poema más claro y más fácil de comprender de todos los poemas. Abre, pues, con toda amplitud las salidas de la melodía; déjala que se difunda como un continuo torrente a lo largo de toda la obra; expresa lo que yo no digo porque solo tú puedes decirlo, y mi silencio lo expresará todo, pues que yo te llevo de la mano.‖

Así, todo el esfuerzo del poeta músico, al fijar el plan de su obra, se concentrará en un punto capital: eliminar del texto, destinado a fundirse en la corriente melódica, todo aquello que no requiera expresión musical. Dicho en otras palabras, colocar la acción dramática bajo la acción directa del genio de la música. De manera, pues, que la simplificación a que nos hemos referido consiste en reducir al mínimo los episodios de orden narrativo o extraños al sentimiento puro, y la extensión de la —acción interior‖ que de ello resultará será susceptible de un desarrollo extraordinario. **Tristán** es el ejemplo más admirable que de ello nos ha dejado Wagner. Dice de su obra el maestro, en un fragmento de su carta que conviene citar entero: —Me sumí aquí con entera confianza en las profundidades del alma, con todos sus misterios, y desde ese centro íntimo del mundo vi desarrollarse su forma exterior. Un vistazo a la extensión del poema mostrará al momento que el minucioso detalle a que se sujeta un poeta al tratar un tema histórico para explicar el encadenamiento exterior de la acción a expensas del claro desarrollo de los motivos interiores, ese detalle, digo, me atreví a reservarlo exclusivamente a estos últimos motivos. La vida y la muerte, la importancia y la existencia del mundo exterior, todo, depende únicamente de los movimientos íntimos del alma. La acción que se desarrolla depende de una sola causa; del alma que la provoca, y esta acción estalla al exterior tal como el alma la imaginó en sueños. Acaso se encontrará que varias partes del poema se adentran demasiado en el detalle íntimo, y si esto se le consiente al poeta, será difícil comprender cómo éste se atrevió a darlo a interpretar al músico. Y es que aquí mueve a engaño el prejuicio que aún tenía cuando concebí **El buque fantasma** y que me determinó a esbozar en el poema contornos de carácter muy general, a los que la música tenía precisión de darles desarrollo y forma. Pero a esto contesto al momento: si en **El buque fantasma** los detalles estaban calculados para que la frecuente repetición de frases y de palabras, que eran el sostén de la melodía, diese al poema la extensión que esta melodía reclamaba, en **Tristán** no existe ya la simple repetición de palabras, y el tejido verbal tiene toda la extensión que requiere la melodía; en una palabra, la melodía ya estaba construida melódicamente.‖

Supongamos que un gran poeta, no músico, se hubiese propuesto sacar un drama de las mismas fuentes que Wagner utilizó para componer su **Tristán**.

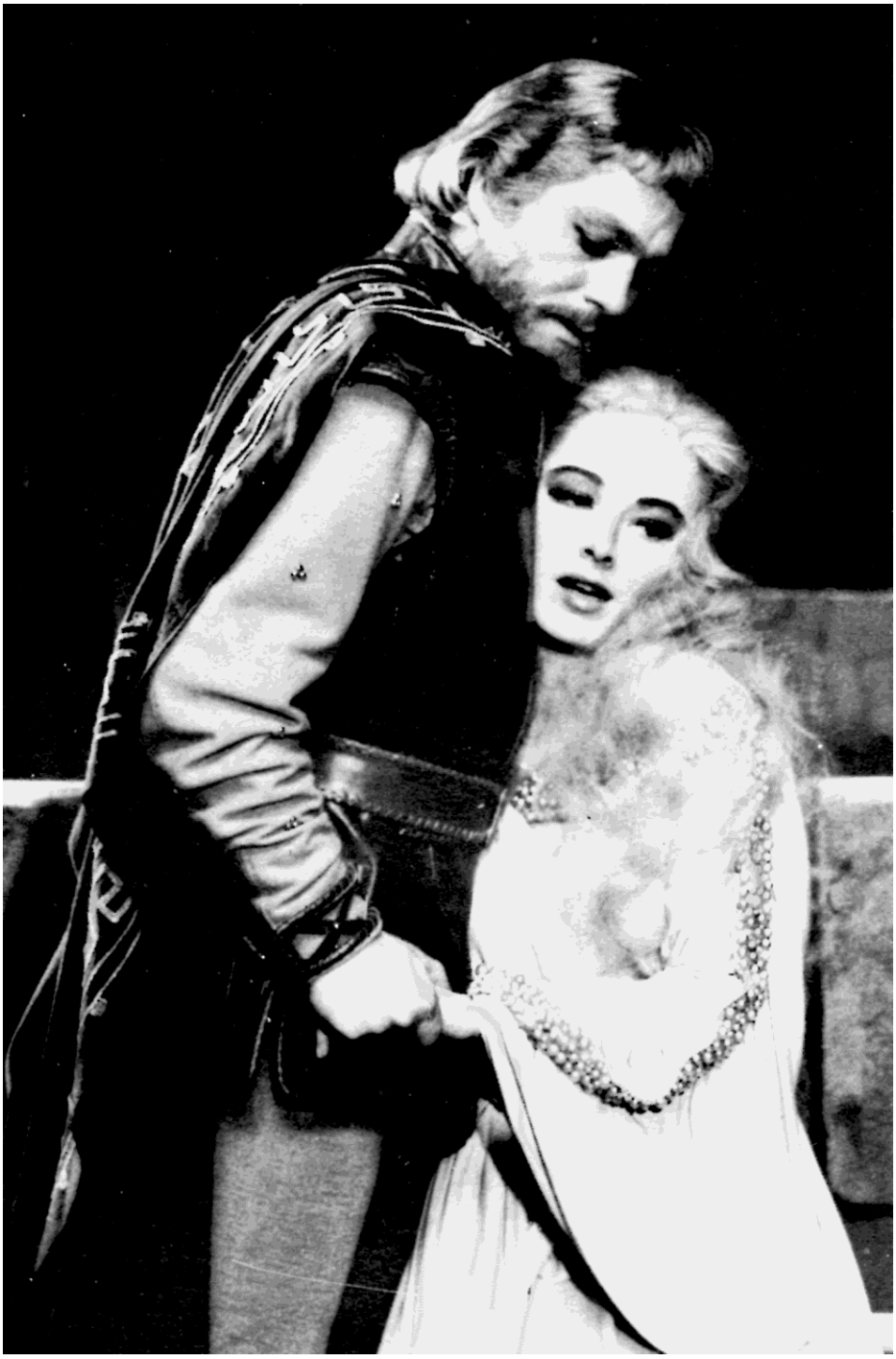
Para hacer sensible el contenido psicológico de un asunto tal, la labor de coordinación y de condensación del poeta se hubiese concentrado principalmente en la distribución exterior de las escenas. Hubiese logrado iluminar el alma de sus héroes para comunicarla al espectador, siguiendo un procedimiento inverso al del poeta músico. Hubiese tenido que imaginar una seria de situaciones para poner de relieve lo que sienten los personajes a causa de cuanto les sucede. Pues bien; en el drama wagneriano, casi podría asegurarse que nada les acontece que no sea consecuencia lógica de lo que han sentido y de lo que desde el primer momento nos ha hecho comprender la música con un lenguaje que se dirige directamente a nuestra sensibilidad.

Se concibe, pues, que el equilibrio del poema se establezca, en Wagner, de una manera distinta. Cierto que no se puede anticipar en forma absoluta que la música, en cuanto sinfonía claramente determinada, sea en éste y en otros casos semejantes, anterior al poema. Pero, cuando la génesis de la obra flotaba ya, como una bruma sonora en el horizonte del pensamiento del poeta y envolvía con sus armonías aun imprecisas la trama escénica a la que debía incorporarse, determinaba las proporciones y los ritmos, alargaba o abreviaba los períodos, ―se construía poéticamente‖ en lejanas melodías, a las cuales, más adelante, el arte del sinfonista daría la precisión de una obra acabada.

En este sentido debemos comprender sin duda la expresión de Wagner cuando nos habla de un drama ―nacido en el seno de la música‖. Y solamente en tal sentido puede admitirse que la música no sea anterior al poema propiamente dicho, sino que haya determinado su estructura general y ordenado la sucesión de los movimientos. En ninguna otra forma artística que no fuese la imaginada por Wagner, hubiera sido posible relegar así a un lado la acción dramática sin destruir al mismo tiempo toda la economía de la obra, y hacerla ininteligible. La mas alta prerrogativa del arte wagneriano es esa especie de emancipación de las reglas del teatro recitado y al mismo tiempo de las leyes de la música pura. Y resulta de ello una nueva lógica, basada en la acción común de dos mundos expresivos; lógica que es aquí dueña soberana. Y después de haber intentado definirla, nos falta examinar de qué manera se la aplica en la obra de arte viva.

Una vez convencidos de que en Wagner el poeta y el músico obran simultáneamente, no nos sería difícil comprender la naturaleza de las transformaciones a que sometió los poemas alemán y francés compuestos en la Edad Media sobre Tristán e Isolda. Encontramos aquí un método de asimilación que se puede comparar al de otro cualquier poeta de genio, Shakespeare, por ejemplo, al tomar de Bandello el asunto de **Romeo y Julieta**; pero esas transformaciones son debidas al genio dramático de Wagner, es decir a facultades poéticas dominadas por una poderosa aspiración musical, y que debían tomar un carácter especial, completamente extraño al teatro literario.

Efectivamente, los temas fundamentales de la acción, el Amor y la Muerte, que en el poeta propiamente dicho sólo despiertan ideas abstractas, se presentaron primeramente al pensamiento del maestro en la forma viva de pensamientos



La actriz Eleanor Parker como Isolda en el film "Melodía Infinita" (1955).

musicales, de melodías generadoras. Y la poderosa tendencia de estos embriones a fundirse en la palabra que debe precisar su sentido, engendra frases de tipo que proporcionan al poeta el punto de partida. Recuérdese, por ejemplo, el relato de Isolda en el primer acto: ―Elegido por mí, perdido para mí…Cabeza destinada a la muerte, corazón destinado a la muerte‖, y se verá sobre lo vivo, la manera de concebir que tratamos de hacer comprender.

Una vez fijado este punto de partida, el maestro no tenía más que eliminar de las leyendas tradicionales los detalles parásitos, y de una manera general todo cuanto pudiese paralizar el desarrollo de las nociones inclusas en las frases tipo. Y al fijar éstas la orientación de su pensamiento, y al resumir su punto de vista, le era relativamente fácil subordinarlo todo a su extensión. De ahí la severa reducción de escenas en cuanto a su número y esa libertad de aumentar su extensión, que sólo puede compararse a la libertad de que goza el poeta dramático, mucho menos limitado por el factor tiempo.

Esta inversión de las proporciones habituales del drama lírico no es la característica menos chocante del arte wagneriano. El ―libreto de ópera‖ es una pieza como otra cualquiera, desarrollada con más o menos habilidad, pero cuyas escenas abreviadas no permiten ni a la poesía ni a la música, alcanzar la unidad de expresión. Sin embargo, esa unidad se consigue aquí desde el primer momento; porque está en la misma raíz de la obra, en las frases tipo a que nos hemos referido, que penetran con su sentido el amplio tejido de las escenas.

Así, pues, **Tristán e Isolda** no es, como podría creerse, una adaptación de Godofredo de Estrasburgo, de Cristián de Troyes o de Tomás el Rimador. Wagner conocía perfectamente a estos poetas y en ciertos detalles se observa que sacó provecho de su lectura. Pero ¿qué es un asunto determinado para un poeta dotado de poderoso genio creador? Un pretexto más o menos feliz para la propia afirmación. Y así, en el drama wagneriano únicamente encontramos un lejano reflejo de los troveros anglonormandos o de los minnesinger germánicos. En el **Tristán** de Wagner no hay la menor afectación de arcaísmo: es una obra actual en todo el sentido de la palabra. La leyenda celta, de la que encontramos acaso la emanación más pura en el **Lai du Chevrefoil** de María de Francia, convirtiéronla los poetas medievales en una novela de aventuras, llena de rasgos narrativos más o menos felices. Wagner le restituye su recia sencillez, y bajo la profusión de adornos, su intuición descubre fácilmente el verdadero sentido del mito. Sólo utiliza los elementos necesarios para la exposición del asunto, y todo lo demás lo inventa libremente. Tanto, que en el primer acto de su drama transforma de tal manera la tradición, que cambia todo el sentido de la leyenda y se eleva a una altura que a buen seguro los ―antiguos novelistas‖ no habían sospechado.

¿Cómo entrar en detalles tratándose de una obra semejante? Para ello precisaría no separar la expresión poética de la expresión musical que forma con ella un solo cuerpo. El verdadero drama está en la sinfonía, en el continuo entrecruzamiento de las melodías fundamentales, cuyo significado se adapta al lenguaje articulado.

Gracias a ellas casi cada palabra se prolonga en un verbo sonoro, de un alcance infinitamente mayor que el de su literalidad. Y puesto que ni la acumulación de adjetivos es capaz de evocar la sensación musical, hay que renunciar a encerrar en la precisión de las frases las impresiones que produce un drama escrito en un lenguaje tan completo y tan rico. Por lo general, en los comentarios se establece una diferencia entre el drama y la música, como si se tratara de una obra teatral recitada… Pero este procedimiento es el menos adecuado para que se conozca lo que hay de esencial en el pensamiento de Wagner.

Hemos visto que en Tristán e Isolda los temas fundamentales de la acción se refieren al Amor y la Muerte. Wagner identifica estas dos divinidades gemelas con una fuerza y una claridad que sólo la música le permite alcanzar. Y esta identificación es lo que da a la obra su verdadero carácter y su más trágica expresión. ¿Qué leemos, en efecto, en los poemas de los troveros y los minnesinger? Una historia de amor bastante frívola, cuyos héroes están marcados sólo muy superficialmente con el sello de la predestinación. Sus aventuras, a menudo muy ligeras, no difieren sensiblemente de las de otras tantas damas y otros tantos caballeros con los que nos solaza la literatura medieval. Son relatos heroicos y galantes que muestran aquí y allá un asomo de sensibilidad y de verdadera poesía, o algún rasgo pintoresco, por ejemplo el detalle de la vela negra del barco de Isolda, que recuerda el de la leyenda del Egeo y es acaso una prueba de un origen mítico más remoto. Tristán e Isolda se aman únicamente porque bebieron por equivocación un filtro de amor en la travesía de Irlanda a Cornualles. Su traición al rey Mark se ameniza con mil divertidas travesuras y cuando al fin es desterrado, Tristán se casa con otra Isolda, la de las blancas manos. Sólo se acuerda de la primera cuando va a morir y espera de su ciencia la curación. Wagner utilizó muchos detalles de estas ficciones, pero fundiéndolas en la superior corriente expresiva que imprime a su obra un sentido completamente ideal.

En la versión wagneriana los dos héroes se aman desde su primer encuentro. Tristán, herido por Morold y curado por Isolda con nombre supuesto, regresa a Cornualles lleno su corazón por el recuerdo de la virgen irlandesa. Habla de ella con encomio a su tío, y sin duda sólo movido por el ardiente deseo de verla de nuevo, obtiene de aquél el consentimiento para volver a ella y solicitar su mano para el rey. Isolda se considera traicionada: cree que Tristán ha hecho burla de un amor que en lo más secreto de su corazón se confesaba a sí misma con espanto. Cerca ya de Cornualles le ofrece como prueba de conciliación un ―brebaje mortal‖, que los liberará de sus sufrimientos. Cierto que la acompañanta Brangania substituye el veneno por un filtro de amor, que se convierte así en el símbolo de su pasión. Pero este licor ardiente será de todos modos para ambos el filtro de muerte que creyeron beber. Su único efecto consistirá en que no exista ya entre ellos ninguna suspicacia. Y desde ese momento, atraviesan el mundo que les desconoce y les separa, hacia la muerte que les unirá. De ahí los apasionados llamamientos a la Noche, asimilada al Amor, y las maldiciones al Día enemigo, símbolo de todos los obstáculos que entre ellos se levantan. De ahí esa aspiración ardiente a la Muerte, la única que puede apagar el fuego de sus deseos y poner fin a su voluptuoso suplicio.‖ Paul Dukas, ―Tristán‖.

A propósito del ―Tristán‖ del Director de escena Peter Konwitschny, el National Theater de Munich y la Bayerische Staatsorchester bajo la dirección de Zubin Mehta, con Jon Fredric West como Tristán y Waltraud Meier como Isolda, del año 1998, mi mujer comenta: ―Acá los personajes son ―maqueteados‖ (maquetas). No están claras sus líneas psicológicas, sus motivaciones y los subtextos, que es lo principal. Se trata de una actuación plana en donde al texto se le pone una determinada cara. Lo que no es ―light‖ no se puede hacer ―light‖ y Wagner no es ―light‖ ni mucho menos. Wagner tampoco es ―complicado‖, por lo tanto demanda un trabajo actoral mucho más prolijo, con mayor exigencia actoral. Estamos hablando de drama. Wagner es Teatro.

Así como, cuando educamos a un niño y le trasmitimos que hay cosas que no se hacen, así en estos casos es imperioso que los artistas, en general, las tengan presente, como una máxima.

En esta versión Tristán sufre la transformación por el filtro, con parte de su rostro con jaboncillo, a medio afeitar: este hecho es antiartístico, antiestético, y cae en el mal gusto. Intenta ser innovador y desprejuiciado, resultando chabacano y repulsivo.

Para una escena de tal intensidad dramática, que la misma música revela, no podemos caer en tal liviandad de imagen. Es un contrasentido de lenguajes, una contradicción de lecturas (se dice una cosa y se lee otra). Da la impresión de que hasta los mismos actores se sienten incómodos. Se trata de una escena ridícula. Incluso, en la vida diaria, cuando un individuo realiza una acción cotidiana y es interrumpido por algo jerárquicamente superior, la psicología le impide seguir realizando la primera. Falta análisis de los leitmotiv, ―motivos conductores‖, en sus relaciones e interrelaciones.‖

Contra esa concepción del drama luchó enérgicamente Ricardo Wagner durante toda su vida. Acá hicieron lo que quisieron, por decir lo menos, con los subtextos. (*"Solamente una parte del Arte se puede enseñar, quien no lleve en sí la otra, andará siempre perdido".* Goethe). Recordemos que Tristán es nada menos que uno de los doce caballeros de la Mesa Redonda, pero acá es un canto al ego, al grado que no necesitaría la compañía del resto de los personajes (¿nunca falta alguien que sobra?); el actor podría haber hecho el *Tristán* solo. Esto le hubiese permitido además de afeitarse, terminar de ir al baño y hacer todo lo que hubiera quedado pendiente. En realidad acá Isolda es un impedimento para que Tristán, un marinerito ordinario, despliegue su ego a plenitud. En el espíritu de este Tristán, podríamos esperar perfectamente que la herida de Amfortas fuera un corte en un dedo o que Sachs terminara acostándose con Eva. Lo más impresionante es que el público aplaude. Pareciera que el público actualmente aplaude todo, cualquier cosa. El dicho dice: ―sobre gustos no hay nada escrito‖ pero yo creo que debiera decir: ―de lo único que se ha escrito es de gustos‖. Y el gusto está deformado. En ese sentido el público está ―desprestigiado‖ como tal.

Es fundamental no dejarse engañar por presentaciones de obras de Wagner como si se tratase de óperas comunes y corrientes. Las obras de Wagner no son

óperas y menos aún si se trata de esas típicas óperas insufribles, que ponen a prueba la buena voluntad y el poder de aguante del pobre espectador y que son un verdadero purgante para que nunca más se nos ocurra presenciar otra: antídoto fundamental al deseo de conocer que pueda tener cualquier simple mortal, al intento inocente y desprejuiciado de iniciarse en el arte operático…

Jean Richard Bloch es quien plantea, en su libro ―Sociología y Destino del Teatro‖, interrogantes e inquietudes que relacionamos con nuestro tema cuando nos dice: ―A veces arrastrados por el ejemplo de los novelistas, a veces adelantándoseles, los neurólogos, los psiquiatras, los médicos y los filósofos ahondan cada vez más y nos abren las avenidas del ente interior. Así nació una nueva maravilla, la maravilla psíquica; una evasión nueva se nos ofrece, la evasión interior. El Cine, que vive del simultaneísmo y de la ubicuidad, favorece esta orientación...

La palabra ordenada, el eufemismo, el bel canto, no impresionan más al vulgo. No existe mas ―vulgo‖. La misma palabra cayó en desuso. No que la vulgaridad haya desaparecido, sino que se ha vuelto tan general que dejó de distinguirse. No se dice más el ―vulgo‖, se dice el ―público‖. Esta substitución de una palabra por otra, esta fusión de una categoría en otra mas vasta, como la de un afluente dentro de un río, significa muchas cosas…‖

Wagner es más drástico, escribiendo en ―La Poesía y la Música en el Drama del Futuro‖: …‖Ahora, empero, se ha convertido en señor del gusto artístico del público, aquel que hogaño paga a los artistas como antaño les había premiado la nobleza; aquel que a trueco de su dinero manda hacer la obra de arte. Como única novedad exige que su tema favorito sea variado y no quiere en modo alguno que se trate de un tema nuevo. Este señor y comitente es…el filisteo. Así como este filisteo es el producto mas desalmado y cobarde de nuestra civilización, así es el amo más caprichoso, cruel y sucio, del arte. Verdad que está conforme con todo, únicamente que prohíbe todo cuanto pueda hacer recordar que debería ser humano, tanto en el aspecto de la belleza como en el del valor: quiere ser cobarde y vulgar y a esta voluntad se debe someter el arte; por lo demás – según hemos dicho – se conforma con todo. ¡Desistamos, prestamente, de mirarle!

¿Deseamos hacer pactos con este mundo? ¡No lo deseamos! Aun los pactos más humillantes nos colocarían en la situación de unos parias.

Podemos alentar esperanzas, fe y valor tan sólo cuando reconocemos que también el filisteo del estado moderno no es únicamente un factor causativo de nuestra civilización, sino al mismo tiempo condicionado por ella; y cuando estudiamos las condiciones, también de este fenómeno, dentro de una conexión según hemos hecho con referencia al arte, ganaremos la fe y el valor, no antes de haber escuchado los latidos del corazón de la historia y haber percibido el susurro de la fuente eternamente viva que escondida bajo los escombros de la civilización histórica, continúa fluyendo inagotable, con el mas primitivo de los vigores. ¿Quién no sentiría ahora la terrible pesadez descolorida del aire que anuncia el estallido de un terremoto?¿Nosotros que escuchamos el susurro de la fuente, tendremos miedo del terremoto? ¡Seguramente que no! Sabemos que sólo serán volados los escombros

y se preparará el lecho para la fuente en el cual la veremos fluir con vivo oleaje.

En un momento en que el estadista se desespera, el político deja caer las manos, el socialista trabaja duramente con sistemas estériles y hasta el filósofo en vez de pronosticar tan solo sabe interpretar - dado que todo cuanto nos espera se puede mostrar tan sólo con fenómenos espontáneos cuya manifestación sensible nadie se sabe figurar – en este momento es el artista quien con certera visión puede ver los personajes como se revelan al ansia que reclama la única cosa verdadera: el hombre. El artista es capaz de anticipar en su visión el estado configurado de un mundo todavía sin formación, y de gozar de antemano de un mundo no nacido todavía, debido a su poderoso afán de que nazca algo. Pero su goce se constituye en la comunicación, y cuando se aparte de los ganados no inteligentes que apacienten en los escombros carentes de hierbas y abrace con aumentado cariño a los solitarios bienaventurados que junto con él escuchen la fuente, encontrará también los corazones y los ánimos que le permitan comunicarse. Hay entre nosotros gente más vieja y gente más joven. ¡Que las personas mas viejas no piensen en sí mismas, sino que quieran a los jóvenes por el testamento que les inscriben en el corazón para que aquí se desarrolle, pues vendrá el día en que este testamento revelado a todo el mundo sea la salvación de nuestros hermanos los hombres!‖

En su libro ―Ópera y Drama‖ Ricardo Wagner escribe*:* ―Ningún fenómeno puede ser aprehendido, de acuerdo con su naturaleza, en su totalidad, hasta que no ha devenido realidad consumada; un error no es disuelto hasta que no se han agotado todas las posibilidades de su persistencia, hasta que no se han probado y valorado todos los caminos de conseguir la satisfacción de la necesidad existente.

La naturaleza de la ópera solo podía aparecer a nuestros ojos como algo antinatural y sin valor alguno cuando lo que hay en ella de antinatural y carente de valor se mostrara en su forma más diáfana y repulsiva; el error que aparece en el desarrollo de esta forma artística musical no se nos mostró hasta que los más nobles genios no escrutaron todos los pasadizos de su laberinto poniendo a contribución toda su fuerza vital artística, aunque no encontraron salida alguna, sino sólo camino de regreso al punto de partida del error, hasta que, finalmente, este laberinto se convirtió en manicomio de todo disparate de este mundo.‖ Y, en su ensayo ―El público en Tiempo y Espacio‖ dice: ―…Evidentemente, el tiempo y el espacio deparan grandes contrariedades. Aún cuando es cierto que no cabe pensar de modo alguno en un tiempo y localidad más idóneos para la aparición de Cristo que Galilea y los años de su actividad, y hasta nosotros tenemos que reconocer que, por ejemplo, una universidad alemana de hoy no hubiera proporcionado a nuestro Salvador ningún alivio especial; contra ello se podría aducir el grito de Schopenhauer con motivo del destino de Giordano Bruno, el cual murió en la hoguera a causa de unos estúpidos monjes del glorioso Renacimiento en la bella Italia, cuando, posiblemente, este mismo hombre hubiera sido venerado como sabio y santo a orillas del Ganges…

…Evidentemente, las concepciones de Liszt son demasiado grandiosas para un público que accede a presenciar el *Fausto* en el teatro por el superficial Gounod y, en la sala de conciertos, por el pomposo Schumann (En Leipzig, durante la ejecución

de la sinfonía del Dante, en un pasaje difícil de la primera parte se oyó un grito de auxilio, salido del público, que decía: —¡Ay, Señor nuestro, Jesucristo‖). Aquí no queremos culpar al público; el público tiene derecho a ser como es, máxime toda vez que bajo la dirección de sus caudillos no puede ser sino lo que es…

Si echamos una última mirada al espectáculo que nos ofrecía el público moviéndose en el tiempo y en el espacio, podemos compararlo con el caudal, frente al cual tenemos que decidirnos ahora a nadar a favor o en contra de la corriente. Cabe imaginar que lo que vemos nadando río abajo pertenece al progreso; en cualquier caso le será fácil dejarse arrastrar y no se dará cuenta de que, a la postre, es engullido por el mar gigantesco de la colectividad. Nadar contra la corriente ha de parecer ridículo a quienes no impulsa un imperativo irrefrenable a realizar el titánico esfuerzo que tal actitud exige. Pero, en realidad, no podemos oponernos a la corriente de la vida que nos arrastra sino avanzando hacia la fuente de dicha corriente. Corremos el riesgo de sucumbir; pero en el instante de suprema angustia nos salva un fenómeno venturoso: las olas oyen nuestro grito y, cosa sorprendente, la corriente se detiene por unos instantes, como cuando, de repente, un espíritu superior habla al mundo. Y de nuevo se zambulle el atrevido nadador; su empeño se centra, no en la vida, sino en la fuente de la vida. ¿Quién, así que ha alcanzado esta fuente, sentiría placer en lanzarse de nuevo a la corriente? Desde la venturosa altura contempla el mar lejano con sus monstruos destruyéndose unos a otros; ¿vamos a tomarle a mal lo que allí se destruye, si él lo niega?

¿Y qué dirá a todo esto el público? Yo opino que la obra ha terminado, y el público se dispersa.‖

Ricardo Wagner en —La Ópera Alemana‖ (1834), se quejaba: —…Y como quiera que al final la gente tiene que reconocer que no ha entendido nada, todos encuentran al menos un consuelo considerándolo algo sorprendentemente ilustrado y, por tal motivo, digno de gran respeto. ¡Oh, desdichada ilustración, fuente de todos los males de Alemania!

…El demonio alemán le tortura, ¡tiene que demostrar a la gente que también él es ilustrado! Y, no obstante, ni siquiera ha aprendido lo bastante como para mostrar algo en verdad ilustrado, razón por la que lo único que pone de manifiesto es su afectada ampulosidad. Si el compositor quiere envolverse en ese nimbo de ilustrado, resulta tanto más ridículo que pretenda dar al público la impresión de que entiende y ama esta ilustración, de forma que la gente, que tan gustosa acude a escuchar una divertida ópera francesa, se avergüence de ésta y en su desconcierto haga la chauvinista declaración de que podría ser algo más ilustrada.

Es éste un mal que, si responde de lleno al carácter de nuestro pueblo, también hay que erradicar; y él mismo acabará desintegrándose, pues es mera ilusión. No es mi deseo que la música francesa o italiana se imponga a la nuestra - lo que, por otra parte, habría que tratar como un nuevo mal -, pero debemos conocer lo auténtico de cada una de ellas y guardarnos de todo egoísta hipocresía. Debemos respirar por encima de la confusión que amenaza con oprimirnos, quitarnos de encima una buena porción de afectado contrapunto, no tener visiones de hostiles

quintas e inaccesibles novenas y devenir, de una vez para siempre, seres humanos. Únicamente si afrontamos el tema con más libertad y agilidad, podremos confiar en deshacernos de una vergüenza que desde largo tiempo tiene presas nuestra música y, en especial, nuestra música operística. ¿Por qué, si no, ha pasado tanto tiempo sin que se abriera paso un compositor de óperas alemán? Porque nadie ha sabido hacer suya la voz del pueblo; quiere decirse, porque no ha habido nadie capaz de captar la vida auténtica, cálida, tal como es…‖

¡Quién es, pues, el pueblo? Todos aquellos que sienten una necesidad y conciben la propia necesidad como la necesidad colectiva, o se sienten implicados en ella. El pueblo está constituido, pues, por aquellos que actúan de forma instintiva y de acuerdo con la necesidad; enemigos suyos son los que se apartan de esta necesidad y actúan de acuerdo con un arbitrario egoísmo. El egoísta moderno no puede entender la necesidad interior, él la entiende únicamente como exterior…

…El estado pretende, empero, determinar la vida, las mismas necesidades: pretende retener el conocimiento acerca de la satisfacción de pasadas necesidades y erigirlo en norma en orden a la satisfacción de todas las necesidades futuras; ésta es su esencia antinatural. Frente a esto, el arte se limita a ser la expresión inmediata de la conciencia de una necesidad satisfecha, pero esta necesidad es la vida misma, a la que el estado puede poner trabas pero nunca dominar.

El arte se ocupa únicamente de lo acabado; el estado también, pero con la pretensión de recogerlo y erigirlo en norma de cara al futuro, un futuro que no le pertenece a él, sino a la vida, al acontecer. El arte es, pues, verdadero y sincero, el estado se enreda en mentiras y contradicciones; el arte no pretende ser más de lo que puede ser, esto es, expresión de la verdad, en tanto que el estado quiere ser más de lo que puede ser; por ello el arte es eterno, porque representa lo infinito siempre con fidelidad y rectitud; por ello el estado es finito, porque pretende erigir el momento en eternidad y, en consecuencia, está ya muerto antes de que salga a la vida.

El auténtico inventor fue, de siempre, solo el pueblo...

…Así actúa el pueblo, y por ello, es el único que actúa correctamente. Pero vosotros le tenéis por incapaz porque no sabéis lo que él quiere: ¿qué sabéis entonces? ¿Podéis acaso pensar en algo o comprenderlo, que no sea lo ya existente en realidad, esto es lo ya alcanzado? Podéis imaginarlo, fantasear arbitrariamente, pero no saber. Únicamente lo que el pueblo ha llevado a cabo podéis llegar a conocer; mientras tanto, os baste con reconocer con toda claridad lo que no queréis, con repudiar lo repudiable, con destruir lo que merece ser destruido.‖ Ricardo Wagner, ―El Arte del Futuro, En Torno al Principio del Comunismo‖, 1849.

Esta temática nos introduce de lleno en su obra Los Maestros Cantores de Nuremberg en la que el verdadero protagonista es el pueblo y su representante escogido del gremio de los zapateros.

Como descubre el rey Salomón, dentro del más estricto rigor justiciero, al sentenciar que ―*tiempo y ocasión acontece a todos*‖, en algún momento del tiempo y el espacio corresponde a los ineptos, los faltos de conciencia, los escaladores, los sinvergüenzas, los criminales, los tarados y los imbéciles llegar al poder, a gobernar

los pueblos de la tierra, a regir los destinos de multitudes a punta de violencia y una gama infinita de todo tipo de estupideces y maldades inconcebibles. Esto es lo que está aconteciendo desde hace ya tiempo, salvo algunas excepciones que confirman la regla, en los gobiernos de finales de este Kaly Yuga de oscuridad y muerte.

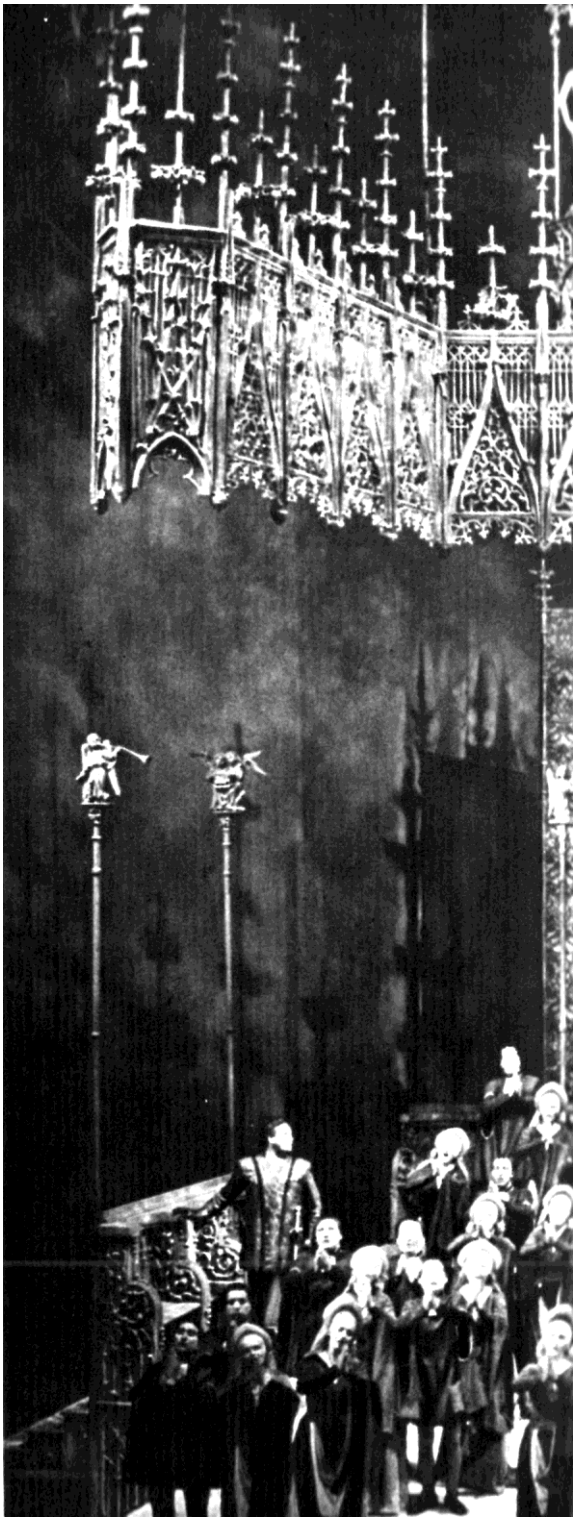
Se ven contemporáneamente, esperanzadoras luces de liberación de este estado de cosas, en gran parte debido al tejido nervioso a nivel mundial en que se ha transformado Internet (que nació al alero de búsquedas con fines militares, para variar) y que a la postre podría permitir hacer efectiva una ―verdadera democracia‖ en la aldea global. De esta forma, también, entiendo el profético postulado de Wagner en relación a las certeras decisiones del pueblo, al consenso de las mayorías reales en relación a temas que competen a todos, a toda la humanidad. Ya se está viendo, a través de Internet (especialmente por la valiente organización Avaaz) primerizos intentos por solucionar problemas graves, unidos por primera vez en la historia diferentes integrantes del pueblo en una sola voz: el rechazo a los ―alimentos‖ transgénicos, obra maestra del demonio disfrazado de ―mon-santo‖, un pecado mortal contra la humanidad, más aun existiendo los postulados de la agronomía biodinámica de Rudolf Steiner (por último, si sale un gusanito en su manzana, cómala con confianza que está sana, piense además que está compartiendo el alimento con un hermanito menor, que tiene tantos derechos como usted y lucha por la vida); el rechazo a los sistemas políticos desgastados del color y del extremo que sean, y a las dictaduras de infelices pobres aves que no saben dónde están parados pero que el poder militar les permite torturar y matar al que se les oponga; el rechazo a algunos zánganos que se autocancelan sueldos millonarios en las cámaras, ―representantes‖ del pueblo que no representan a nadie, excepto a ellos mismos, calentando asientos y haciendo teatro por televisión con la única finalidad de ser nuevamente reelegidos ―por el pueblo‖, a fin de cuentas no siendo necesarios, ya que la prueba es el estado en que está el mundo. Por último, definitivamente ellos no deciden nada ya que la situación está controlada por el ―poder económico‖, por las ―multinacionales‖, por el poder total y absoluto del dinero; *por el demonio en definitiva* (ya Nuestro Señor nos advirtió: *"No se puede servir a dos señores: a Dios o al dinero").*

*

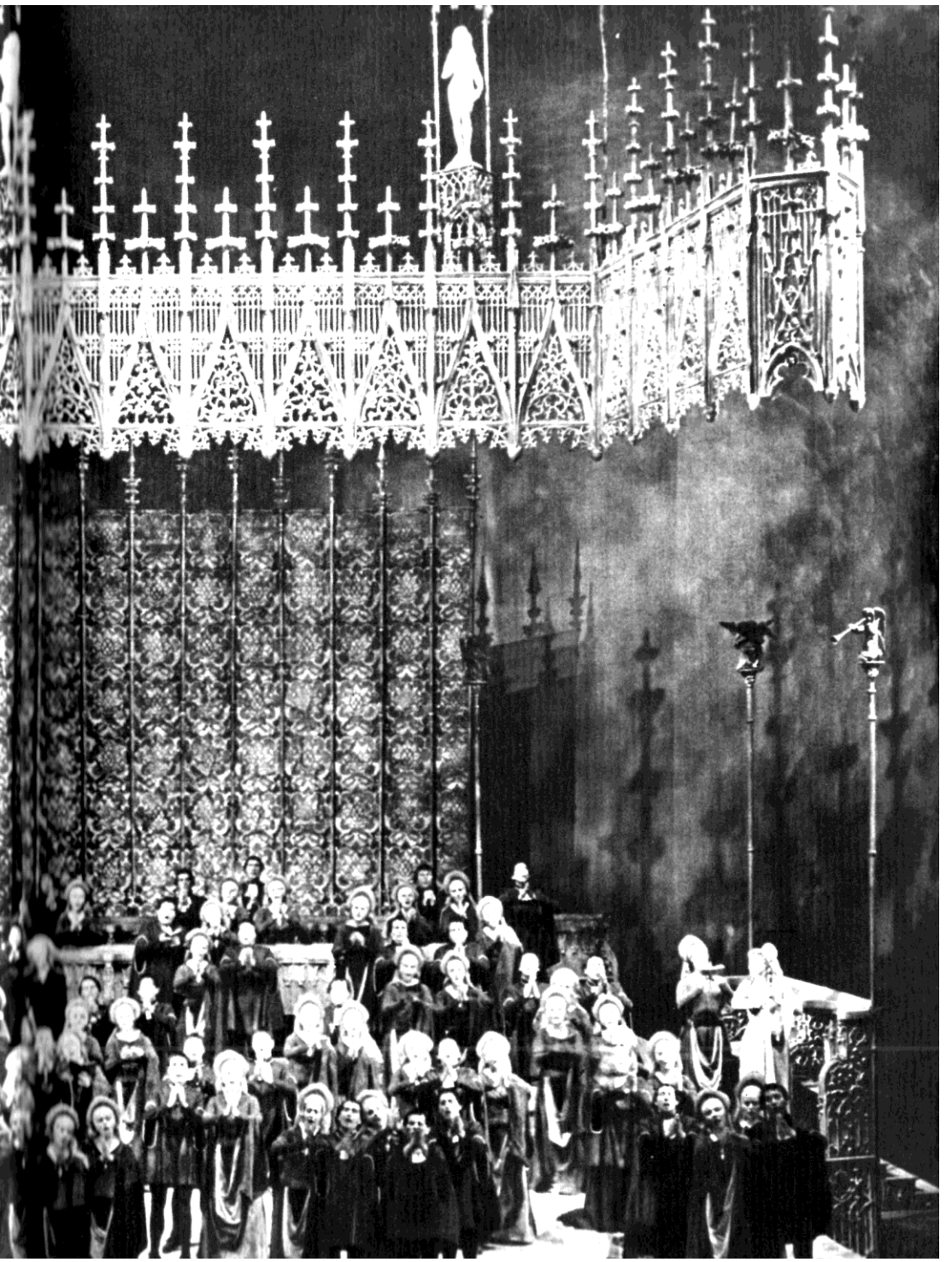
―Ningún arte ofrece con más generosidad que la música
la facultad de hablar para no decir nada.‖

―El verdadero poeta, en cualquier categoría de arte que cree,
no saca jamás su inspiración de otra manera que de la contemplación
concienzuda y simpática de la vida espontánea,
de esa vida que sólo se le revela en el pueblo.‖

―La verdadera y noble serenidad
no es otra cosa que la pasión domada por la resignación.‖
Ricardo Wagner, ―El Judaísmo en la Música‖.



"Los Maestros Cantores de Nuremberg". Primera escena. Puesta en Escena por Wieland Wagner. Fotografía de Siegfried Lauterwasser. Teatro de los Festivales de Bayreuth.



Resumen del **argumento** de **"Los Maestros Cantores"** de Ricardo Wagner:

Acto Primero: Interior de la iglesia de Santa Catalina de Nuremberg, en las vísperas de San Juan. El servicio está concluyendo con un coral. En uno de los bancos está Eva, la hija del orfebre Pogner acompañada por Magdalena, su dama de compañía. El caballero Walter von Stolzing, forastero recién llegado a la ciudad, no despega sus ojos de Eva, de quien se ha enamorado súbitamente. A la salida de la iglesia la saluda y nerviosamente le pregunta si está de novia. Magdalena explica que el vencedor del concurso de canto convocado por Pogner y que tendrá lugar al día siguiente, tendrá como premio la mano de Eva. Walter desconoce las condiciones de ese concurso y entonces Magdalena le pide a David, de quien está enamorada, que se las explique. Mientras David, aprendiz en el taller de Hans Sachs, se esfuerza en las explicaciones, sus compañeros preparan los ensayos del concurso mientras llegan los primeros maestros cantores, Pogner, padre de Eva y el secretario comunal Sixto Beckmesser, que pretencioso espera ganar el concurso. Walter solicita a Pogner ser admitido en el concurso manifestando que es alumno del célebre trovador Walter von Vogeweide, declaración que provoca escepticismo. El fogoso Walter improvisa una canción ensalzando los primaverales encantos del mes de abril, confiado en el amor que ha inspirado espontáneamente su genio. Beckmesser, miembro del jurado y censor, goza ridiculizándolo mientras muestra las numerosas y ruidosas rallas con tiza en una pizarra en donde ha registrado las muchas faltas cometidas. Los graves maestros se ríen del petulante novicio y rehúsan su ingreso en la comunidad. Solo el zapatero Hans Sachs, cantor de Lutero, amigo de Alberto Durero y flor y nata entre los sabios maestros adivina el potencial encerrado en el improvisado poeta-cantor, esforzándose por proclamarlo, sin lograr contener el torrente de burlas y sátiras que hunde al pobre Walter en el ridículo.

Acto Segundo: Calle de Nuremberg en donde están situadas las tiendas del zapatero Hans Sachs y el orfebre Pogner. Magdalena se entera por David del fracaso sufrido por el extranjero. Pogner, entra en su tienda, de vuelta de su paseo con Eva, quien se entera de lo sucedido por Magdalena. Eva, como única solución, está dispuesta a fugarse con Walter pero la inoportuna llegada de Beckmesser, que viene a dar una serenata bajo su ventana, obliga a los enamorados a esconderse. Magdalena ha reemplazado a Eva en la serenata y el escape de los jóvenes se ha complicado porque Hans Sachs, sorprendiendo el insensato propósito, ha encendido las luces de su tienda, iluminando la calle, impidiendo la descabellada solución de los jóvenes y colocando su mesa de trabajo a las afueras de su puerta se dedica a reparar zapatos cantando de manera que su voz ahoga la canción de Beckmesser. Lo dejará continuar con la serenata mientras Beckmesser acceda a que corrija los errores que, como ―marcador‖, indicará con un golpe de martillo sobre la suela que está reparando. Son tantos los martillazos que aparecen los soñolientos vecinos protestando indignados, al igual que David, quien creyendo que la serenata es en honor de Magdalena, se lía a palos dándole una zurra a Beckmesser, produciéndose un pugilato general de todos contra todos. Aprovechando la confusión producida por el escándalo, Walter intenta

llevarse a Eva siendo detenido por Sachs quien, sensatamente, obliga a la muchacha a retornar a su casa y al atolondrado caballero a entrar en su tienda. Aparece el sereno voceando: —¡todo tranquilo! ¡Son las once! ¡Alabado sea Dios!

Acto Tercero, Cuadro Primero: En el taller de Hans Sachs. Éste lee mientras un rayo de sol lo ilumina. Después de enviar a vestirse a David para la fiesta, quedando solo, filosofa sobre la locura de los hombres. Llega Walter que le cuenta que ha tenido un sueño. El zapatero pide se lo cuente. Sachs toma nota y lo aconseja. Luego van a vestirse para la fiesta. Beckmesser, que se presenta en el taller de Sachs, encuentra el canto de Walter en las notas de Sachs y lo roba. Beckmesser deduce que Sachs también participará, pero Sachs lo tranquiliza. Tomando confianza Beckmesser llega a exigir que éste no se dé a conocer como autor del canto y desaparece para aprendérselo. Llega Eva, que en el fondo siente amor por Sachs, con el pretexto de hacer remendar un zapato. Walter entona de nuevo su inspirada romanza y Eva comprende lo que Sachs ha hecho por su felicidad y lo besa con agradecimiento. El cuadro termina con el famoso quinteto en el que se agregan David y su Magdalena.

Cuadro Segundo: Verde llanura a orillas del río Pegnitz. Es la festividad de San Juan, día señalado para celebrar el concurso. Pogner conduce a Eva al lugar de honor. Todos los gremios musicales de Nuremberg se reúnen y cada una de las corporaciones desfila llevando el estandarte con sus divisas y emblemas. El pueblo todo, como supremo juez, rodea la escena. Sachs pronuncia el discurso de apertura y comienza el concurso. El plagiador Beckmesser sube a la tarima y ataca con su desagradable voz la oda que robara a Walter. Su ininteligible sonata desata las risas del pueblo y todos se burlan de él. En su cólera acusa estúpidamente a Sachs de engañarlo imponiéndole malos versos, retirándose tapado de improperios. Toca el turno de Walter, que está mas inspirado que nunca por la importancia de lo que está en juego. Canta el poema que ha compuesto con voz vibrante y segura mostrando su bella inspiración y la belleza de la oda de la que es su único autor. El pueblo en masa lo aclama como vencedor de la lid musical otorgándole el premio: la mano de Eva. Cuando los Maestros Cantores van a conferir al triunfador el valioso grado de miembro de la comunidad, éste, quizás recordando su desafortunado encuentro con ellos, rehúsa desdeñosamente el título. Sachs le llama la atención por su orgullosa reacción y le dice que está bien que los jóvenes abran nuevos horizontes al arte penetrando con su vigoroso genio en campos hasta entonces inexplorados, pero sin despreciar a los viejos maestros, que han observado y conservado las reglas seculares, manteniendo vivo a través de las tinieblas de los tiempos el sagrado fuego de la tradición. Eva, entonces, quita los laureles que coronan la frente de Walter y los ciñe sobre la venerable cabeza de Sachs, entre los vítores y aclamaciones del pueblo.

—…se trata de Bach, de un Bach revivido, un inmenso Bach que tras dos siglos se ha desarrollado y ha extendido la trama de su contrapunto sobre todo el drama, colocando en él 16 fugas perfectas‖. H.S. Chamberlain, —Richard Wagner y las formas musicales‖, 1884.

“La acción dramática: A propósito de *Tristán e Isolda* hemos estudiado la rotunda modificación que la música introduce en la esencia del drama, es decir, en la acción, tanto por lo que respecta a la concepción poética como por lo que atañe a su realización práctica sobre la escena. Este estudio nos será muy útil para iniciarnos en el conocimiento del drama del que vamos a ocuparnos: *Los Maestros Cantores de Nuremberg.*

Verdad es que el protagonista de la obra, Hans Sachs, encuentra múltiples ocasiones de manifestársenos por su mímica y sus palabras, en medio de los numerosos episodios que dan a este poema una vida tan animada y de tan variados aspectos; pero no es menos cierto que la verdadera acción, que consiste en todo lo que ocurre en el fondo del alma de Hans Sachs, no puede sernos revelada si no es por la música. El *verdadero drama de Los Maestros Cantores,* el drama que el poeta ha querido presentarnos, sólo existe en la música y por la música.

Comencemos por examinar la elección del asunto, pues esta elección causó una rara impresión a muchos. Como sabemos, Wagner había dicho: ―el poeta-músico no puede abordar otros asuntos que los de orden puramente humano, y liberados de todo elemento convencional‖. De esta afirmación muchos dedujeron que el drama wagneriano sólo podía tratar el mito y la leyenda. He aquí un error muy grande, como ya hemos indicado anteriormente; pero *Los Maestros Cantores* nos proporcionan una ocasión excelente para insistir en ello y evidenciar el error.

El principio que Wagner pretende sentar en la frase transcripta es que el drama del poeta-músico no puede basarse en nada convencional, asi se trate de convencionalismos sociales o de otra índole. Lo convencional no ha de constituir la base del drama musical, como lo forma ordinariamente del drama declamado, porque lo impide la propia naturaleza de la música. Pero ello no obsta para que en el nuevo drama pueda y deba encontrarse siempre lo que es de orden puramente humano y al poeta incumbe ponerlo de manifiesto. Y como que el amor a lo convencional es uno de los rasgos mas permanentes de la naturaleza humana, hay, por consiguiente, la posibilidad de que ocupe también su lugar. Que tal era el modo de pensar de Wagner nos lo prueban *Los Maestros Cantores al* mostrarnos qué humanidad tan profunda, qué intensidad de vida, mejor o peor, descubrimos allí donde menos podríamos sospecharlo: en la modesta vida burguesa de una ciudad secundaria. Y en este medio Wagner desarrolló las escenas de su drama, que es una obra realmente sublime, una tragedia en el más elevado sentido de la palabra. He aquí un nuevo milagro de la música y del arte, milagro que sólo podía alcanzar el poeta-músico. Antes, en efecto, el poeta dramático venia casi obligado a escoger las cortes de los reyes como lugar de acción para sus personajes, o cuando menos a tomar siempre por protagonistas a los seres más poderosos de la tierra, pues éste era el medio único de dar color al poema y de exteriorizar el alma de los personajes y presentar escenas que despertaran suficiente interés. Y si, por azar, un ser de linaje vulgar llegaba a tomar en la acción una parte preponderante, era casi siempre por haberse elevado sobre su condición primitiva y conseguido intervenir en los asuntos del Estado. Wagner, por el contrario, en *Los Maestros Cantores,* no abandona un solo instante la reducida esfera

de acción de la vida de los pequeños burgueses, y a pesar de ello, consigue crear una figura verdaderamente sublime, uno de los caracteres más admirables que jamás se hayan presentado en la escena. Y si Hans Sachs, el zapatero de Nuremberg, llega a interesarnos tan poderosamente, no es porque tome parte en grandes y trágicos acontecimientos, pues en él toda la acción es puramente interna. Lo que caracteriza a Hans Sachs es la grandeza de alma. En *Los Maestros Cantores asis*timos a la última y grande victoria que obtiene sobre si mismo: el renunciamiento valiente, consciente y magnífico; y aquel sencillo obrero se nos presenta tan imponente y tan grande como el héroe más glorioso. Entre las figuras varoniles creadas por Wagner, ninguna supera a la de Hans Sachs, y quizás ninguna otra la iguala, porque Sachs triunfa de todo, y como dice Wagner, ―su alma tranquila y apaciguada, alcanza la serenidad suprema de una dulce y bienaventurada resignación‖. *(35-R. Wagner: Proyectos, pensamientos y fragmentos, pág. 105).*

Al lado de esta acción totalmente interna, se agita todo un mundo laborioso y jovial; el pueblo adivina por instinto la grandeza de Sachs y le aclama con entusiasmo, ¿pero cómo es posible que conozca lo que pasa en su alma? Entre todos los seres que le rodean, ni uno tan sólo puede sospechar la lucha interna que sostiene aquel hombre ni su grandeza heroica. Unos sienten por él antipatía, otros le guardan una simpatía mayor o menor, algunos lo admiran y lo quieren, pero él permanece aislado, completamente solo, como lo está siempre todo hombre verdaderamente superior. Eva, la virgen inocente y joven, es el único ser que tiene a veces una intuición del valer de Sachs. Como si un relámpago iluminase de repente y con luz efímera el mundo invisible, parece que ella descubre hasta lo más hondo del corazón del gran solitario, y entonces estalla en exclamaciones de angustia y de dolor; pero esta impresión es en seguida olvidada, y tan pronto como la naturaleza lo consiente, ella vuelve ―a embriagarse del sol de su felicidad bienhechora ―.*(36 - Palabras de Eva en el tercer acto de Los Maestros Cantores).*

Siendo completamente interna la verdadera acción del drama, casi es la música sola la que nos la revela, con el poderoso concurso de la visión. Hans Sachs solamente habla de si mismo una vez, y aun muy brevemente; en el quinteto del tercer acto mientras los demás personajes se hallan dominados por su propia felicidad

―Ante el niño augusto y adorable
yo habría querido cantar;
pero la dulce queja del corazón
era indispensable acallar.
Fué un bello ensueño de madrugada,
que casi no me atrevo a explicar‖.

Ni aún en los dos grandes monólogos que nos revelan el alma profunda y contemplativo de Sachs, hallamos una sola palabra que nos hable de su propia queja. En cambio, la música no deja de manifestárnosla de la manera más conmovedora. Por ejemplo, en el primer acto, cuando Sachs defiende a Walter contra los Maestros; en el segundo acto, en el diálogo con Eva, en el acompañamiento de la *canción del zapatero,* y en las emociones que despierta en el corazón silencioso de Sachs

la hermosa noche de San Juan, agrandándose por momentos en la orquesta; finalmente, y más que en otro lugar, en el tan patético preludio del tercer acto y en las escenas siguientes entre Sachs y Eva. La acción, el *verdadero drama* es aquí de tal naturaleza que huye del dominio de la palabra, y casi ni siquiera es concebible por el entendimiento. Porque la grandeza del alma de Hans Sachs no se revela en actos extraordinarios sino en los hechos más insignificantes de la vida cotidiana. Y su lucha interna, la renuncia a la mano de Eva, a la última dicha que la vida podía ofrecerle, no es de aquéllas en que el alma queda destrozada por la pugna del hombre externo, el hombre sensual, contra el interno; no, un hombre como Sachs no podía tener ni por un solo momento la idea de arrebatar, ni tampoco disputar, la doncella a su amante,- y la lucha que sostiene es puramente interna es una lucha *contra su propio dolor.* He aquí el conflicto trágico, he aquí a qué profundidades del corazón humano nos conduce el drama wagneriano; y la lucha termina -como más tarde en *Parsifal*- no con la caída sino con la victoria del protagonista. ―Su alma alcanza la serenidad suprema de una dulce y bienaventurada resignación.‖ ―¡Redención al Redentor!‖

Tal es el drama de *Los Maestros Cantores. ¿Cómo* una accion de esta índole habría podido hacerse sensible si no fuera por la música?. Un hombre como Hans Sachs es forzosamente un solitario, y no existe por lo tanto a su alrededor ninguna persona que pueda explicárselo; y por otra parte, un Hans Sachs que tratase de analizarse a si mismo y enternecerse por su suerte y por las perfecciones de su alma, dejaría de ser Hans Sachs. Unicamente la música podía expresar esta acción, y sin embargo, es evidente que no hubiera podido hacerlo sin el auxilio de la palabra y de la visión.

Es muy sorprendente en esta obra que el conflicto dramático no conduzca a la derrota del protagonista sino a su *victoria*. El haber hecho posible semejante desenlace es uno de los más grandes triunfos del drama wagneriano, lo cual es debido a la misma naturaleza de la música para ser el órgano del hombre interno.

Antes de escribir Wagner la primera obra del segundo periodo ya habla reconocido esta nueva posibilidad, e intentó llevarla a la práctica en un proyecto de drama titulado *Los Vencedores. Este* poema, sacado de las leyendas búdicas, puede resumirse en las siguientes palabras: ―hacia la redención, por medio del renunciamiento‖. Todo desenlace trágico, es decir, toda caída de un verdadero héroe, tiene por causa inmediata un conflicto interno. El conflicto externo no es sino un síntoma de aquél. La lucha se desarrolla entre el hombre externo, dotado de poderoso sensualismo, y el hombre interno, dotado de una sensibilidad y un grado de conciencia excepcionales. La antinomia entre esos dos aspectos de la naturaleza existe en todos los seres, cuando menos en estado latente; pero para aquellos en quienes esta contradicción se exaspera hasta el punto de convertirse en un conflicto agudo y trágico, sólo hay dos caminos posibles: el aniquilamiento del hombre externo en la muerte, o su sujeción al hombre interno, que queda vencedor.

El drama hablado sólo podía presentar el primer caso; la tragedia desembocaba necesariamente en el aniquilamiento del héroe y su muerte. Porque

el triunfo del hombre sobre el mundo es un acto de abnegación, de renunciamiento, de santidad, y lo que en tal caso sucede no deja apenas nada para decir ni a los ojos ni al entendimiento; así es que sin la música el poeta no posee ningún medio de hacer sensible esta acción. En cambio el drama tal cual Wagner lo concibió es capaz de mostrarnos en la escena el punto más sublime que el hombre pueda alcanzar, el momento de la *victoria*. *En Los Maestros Cantores* se encuentra su primer ejemplo.

Lo convencional y el elemento cómico: Pero aquella grande y magnífica *acción* invisible -que es independiente en si misma de toda limitación de tiempo, de lugar, de medio, etc.- se desarrolla en un mundo de pequeños burgueses, donde cada cual se preocupa únicamente de perseguir con energía sus propios y mezquinos intereses personales.¡ilusión, ilusión! ¡Por todas partes sólo ilusión! exclama Hans Sachs al descubrirlo. *(37 - Este es el sentido aproximado de las palabras de Sachs: "Wahn, Wahn! Uberall Wahn!", de difícil traducción por su concisión extremada (N. del T.).* En ese medio el egoismo desenfrenado no reconoce otros límites que los que le son impuestos por los *convencionalismos.* Así lo juzga, por lo menos, el alma prudente y bondadosa de Hans Sachs. Pero todo lo convencional es esencialmente arbitrario, y como que el rasgo característico de la verdadera potencia creadora del genio es la necesidad innata de desarrollarse en la dirección que determina aquella potencia, de manifestarse en el sentido que exige aquel genio y no en otro, sucederá forzosamente que los obstáculos levantados por los convencionalismos frente al general egoísmo, acabarán por secar la fuente de la creación y poner trabas a la expansión del genio: por esto se hacen odiosos. Lo convencional sólo tiene razón de ser en condiciones estrictamente determinadas y por un tiempo y lugar precisos, mientras que lo que Wagner denomina *puramente humano,* es lo que constituye la propia esencia de la humanidad; lo que reina por encima de las superficiales diferencias de tiempo, lugar y clima; lo que está por sobre las condiciones históricas o de otro género; en una palabra, lo que es directamente de origen divino. Por lo tanto, si los convencionalismos, en vez de limitarse a poner freno a los excesos del egoísmo en la lucha de los personales intereses, se levantan frente a los fenómenos de orden puramente humano para impedir que se manifiesten, nos parecerán siempre odiosos y ridículos.

El drama declamado los utilizaba con mucha frecuencia como base de toda la acción, o hacía de ellos el escollo contra el cual se estrellaba el protagonista; pero en el drama musical esto es imposible, porque la música no se halla en condiciones de expresar un momento casual, un convencionalismo determinado. Pero hay una cosa que puede muy bien realizar el poeta-músico, y es -si se nos permite lo paradójico de la frase- mostrar todo lo que existe de puramente humano en el mismo elemento convencional. En efecto, el prurito de los convencionalismos, sobre todo el de formular leyes sobre la moral, el arte, etc. -leyes que por su origen sólo pueden tener un valor relativo y que, sin embargo, se pretende calificarlas de divinas, eternas, inmutables-, todo aquello que establece una continua confusión entre la forma efímera y el conjunto eterno, arranca de una profunda disposición de nuestra naturaleza, de una disposición universalmente humana. Y es precisamente este

fondo puramente humano que hay en todo convencionalismo, o para decirlo de otro modo, lo que contiene de negativo, lo que revelan *Los Maestros Cantores.* Debido a ello, la parte convencional no nos parece odiosa sino cómica. Nuestra risa pone de manifiesto su nulidad; el elemento cómico nos libera de aquélla y justifica así su presencia en el drama musical.

La obra, en conjunto, causa al espectador una impresión parecida a la que experimenta el alma de Hans Sachs. Este, en su tristeza, no condena los convencionalismos, antes bien sabe mirar por encima de ellos y reconocer en todas las cosas el fondo puramente humano, juzgando el valor real de cada una sin dejarse engañar por las apariencias. Y Sachs se siente de tal modo elevado sobre todo lo que le rodea, que tan indiferente le resulta conformarse a las leyes y convencionalismos del mundo como eludirlos. No obstante, prefiere conformarse a ellos porque únicamente así puede hacer el bien. Y considerando las cosas bajo este aspecto llegamos a comprender que el verdadero motivo dramático que introduce en *Los Maestros Cantores* todo ese mundo convencional es solamente el hacernos penetrar más profundamente en el alma grande del protagonista. Ya que, después de habernos reido tanto de los pobres *Maestros,* Sachs nos exhorta, con sus últimas palabras, ―a no menospreciar a los Maestros y a honrar su arte‖. Y es que Sachs ve mas allá de la apariencia: en aquel arte barroco y repudiable de los pedantes burgueses, descubre aún su sano origen popular y su fondo de humanidad; y comprende que en medio del desquicio general de la poesía y del arte alemanes, en las postrimerías del siglo XV, aquella buena gente, a pesar de los absurdos convencionalismos a que se sometían, fue la que salvó lo que constituía la esencia del alma germánica. Y por esto, dirigiéndose al pueblo congregado para la fiesta de San Juan, le dice: ―Si honramos y valoramos los esfuerzos de los Maestros alemanes, aunque se hunda el Imperio conservaremos siempre el sagrado Arte alemán.‖ La obra termina, como vemos, con el apoteosis de todo lo que en el arte existe de puramente humano, liberado de las trabas puestas por las costumbres y convencionalismos y de las deformidades que son su consecuencia.

Después de haber justificado la introducción del elemento convencional y del elemento cómico en *Los Maestros Cantores,* hay que detenerse un momento en el examen de este último. Descubriremos así que con esta obra Wagner abrió todo un nuevo y ancho campo a la comedia.

Schopenhauer fue quien, mejor que ningún otro pensador nos iluminó sobre la naturaleza de lo cómico en general y sobre los géneros que del mismo se derivan, como lo bufo, el humorismo, la ironía, el ingenio, etc. Recomendamos al lector la lúcida teoría que expuso *(38 - Schopenhauer: El Mundo como Voluntad y Representación)* y nos limitamos a reproducir aquí la afirmación siguiente: ―la risa no estalla sino cuando comprobamos de repente la desproporción o falta absoluta de relación entre un concepto y los objetos reales que éste sugiere, sea en la forma que sea; y aquélla no es más que la expresión de este contraste‖. En efecto, reside el origen de lo cómico en la comprobación de un estado de *incongruencia -o no convergencia-* entre un pensamiento lógico y un objeto que han percibido los

"Los Maestros Cantores de Nuremberg". Covent Garden, Londres, 1982.
Geraint Evans en el papel de Beckmesser.

sentidos o la imaginación. Por consiguiente, el drama wagneriano nos abrió un nuevo manantial de elemento cómico: la desproporción o la falta de relación entre todo lo que es de orden puramente humano y lo que es convencional, es decir, entre lo *eternamente natural* - según palabras de Wagner- y lo accidental o artificial. En las comedias realmente geniales de un Aristófanes, un Shakespeare o un Moliere, hallamos a menudo la tendencia de estos grandes poetas a concebir y a presentar lo ridículo bajo aquel aspecto, que es la manera más perfecta de comprenderlo.

Pero no es menos cierto que en el drama declamado no se puede hacer casi otra cosa que oponer a un convencionalismo estrecho otro más amplio. En cambio, en la nueva forma de drama, donde la música nos pone en relación directa con el fundamento invisible de todas las cosas, con el mundo interno, inmutable y eterno, podemos distinguir de inmediato lo deleznable de todo lo que es sólo convencional, pues de una ojeada abarcamos la distancia infinita que separa lo que es de orden puramente humano de lo convencional y arbitrario. Ello constituye quizás lo más elevado y perfecto que, en el aspecto cómico, puede alcanzar el drama.

En el *Banquete* de Platón el autor hace decir por Sócrates a Aristófanes que ―para ser un verdadero poeta trágico, hay que ser también un verdadero autor cómico‖. Creemos que esta opinión descansa en un concepto de lo cómico muy semejante al que -como hemos visto- alcanza su plena expresión en el drama musical. Es muy notable el hecho de que ello haya sido confirmado precisamente con el ejemplo de los dos más grandes genios dramáticos de raza germánica: Shakespeare y Wagner. Y tal vez el parentesco existente entre ambos no se revela en forma tan concluyente como en el modo que tienen de tratar lo cómico. Mas justamente sobre este punto nuestra general ignorancia de la verdadera naturaleza del drama wagneriano induce a erróneas interpretaciones que es preciso repudiar.

El poema de *Los Maestros Cantores* recuerda a Shakespeare, se ha dicho con frecuencia; pero esto no pasa de ser una observación superficial y no nos conduce a ningún nuevo conocimiento. Pero si un critico malhumorado objeta que este poema no puede en realidad compararse con ninguno de Shakespeare, también habrá que darle la razón y no habremos adelantado nada. No, lo que hay que comprender es que el parentesco con Shakespeare sólo existe cuando se considera la obra en su integridad: poema y *música*. Pues la música es la que expresa y revela toda la parte puramente humana del drama, es decir, todo lo que contrasta con el embrollo de mezquinas intrigas. La parte verdaderamente cómica de *Los Maestros Cantores no* reside en los actos y gestos de Beckmesser, David y otros personajes, así como el verdadero drama no está en las escenas amorosas entre Eva y Walther: sólo cuando la admirable alma de Hans Sachs se erige ante nosotros es cuando el drama surge y nos permite experimentar la desproporción -in*congruencia*- que existe entre esta alma y el mundo que la rodea; y sólo entonces aparece cómico tal como el poeta lo concibiera.

La música: Pasemos ahora a la música. En lo que se refiere a las relaciones entre el sonido y la palabra, nos atenemos a lo que sobre este punto expusimos con motivo de *Tristán e Isolda:* el principio permanece siempre invariable. Nos

limitaremos a tratar un solo tema que llama nuestra atención en *Los Maestros Cantores* más que en cualquier otro drama de Wagner, y que servirá para iniciarnos en un aspecto muy importante de la técnica de la nueva forma de drama.

Ya que en *Los Maestros Cantores* lo convencional ocupa un lugar considerable, y ya que, por otra parte, no existe -como hemos visto en el capítulo segundo- ninguna relación directa y necesaria entre la música y las formas convencionales, se nos presenta inevitablemente el siguiente conflicto: ¿Cómo será posible que la música no sea insubstancial y arbitraria, que es lo que el drama wagneriano tiene la misión de impedir?. Y si es necesario que entre ese juego arbitrario de sonidos el alma de Hans Sachs nos sea revelada de vez en cuando por la orquesta, ¿qué clase de impresión nos producirá al manifestársenos súbitamente?. A primera vista el problema no tiene solución. No obstante, si el poeta-músico lo resolvió es porque para Wagner la cuestión no existió nunca tal como se nos plantea a nosotros. En ello cabe apreciar la labor del genio.

Si Wagner hubiese muerto legándonos únicamente el poema de *Los Maestros Cantores*, sin la música, no habríamos podido sospechar jamás lo que sólo la obra completa puede revelarnos. En efecto, sólo la obra en su totalidad puede enseñarnos que el verdadero drama es por completo interno, que se funde con la música, y que ésta, lejos de constituir una dificultad, es, por el contrario, la atmósfera que envuelve y penetra la obra entera, realizando la unidad. Y es que, para el poeta-músico, el alma de Hans Sachs, o en otros términos, la música, fué justamente el punto de partida del drama. De ello deriva todo lo demás y a ello va a parar todo; de allí irradia la luz que transfigurará todas las apariencias vanas y fugitivas. Parece deducirse que la música se burla a menudo de los personajes secundarios del drama, de sus palabras y de sus actos. En efecto, esto es lo que hace, pues ¿cómo podría ser de otro modo? Pero lo que es arbitrario y accidental, lo que ha sido añadido al poema sin ser necesario, no es la música, sino los convencionalismos, los prejuicios, las disputas, las bromas, las fiestas y la vida entera de los buenos burgueses de Nuremberg. En cambio, la parte sinfónico es de una unidad tan perfecta, tan maravillosa, que constituye un prodigio único en la historia del arte, y hasta los músicos más hostiles a Wagner se han visto obligados a admirarla. Pero lo que los músicos no comprenden es que esta unidad de composición que tanto les sorprende, es la consecuencia directa de la unidad que existe en el verdadero drama; pues asi como toda la acción carece de sentido si no es por su relación con Hans Sachs, así también toda la música del drama debe su origen, forma y significado únicamente a la manera como el alma de Sachs concibe el mundo que le rodea, a su amplia simpatía, a su nobleza de corazón, a su buen humor, a su filosofía….

Para poner mejor de relieve la unidad de esta enorme partitura se ha llegado a decir que deriva por completo de un tema único. Confesamos que no sentimos la curiosidad -y menos aún la paciencia- indispensable para comprobar la exactitud de aquel aserto. Por otra parte, no es necesario, pues basta haber conocido el punto de vista en que se colocó el poeta y haber comprendido la simplicidad y severa unidad de su concepción dramática. De esto deriva todo lo demás. De esto surge -no nos

cansaremos de repetirlo- la unidad de la sinfonía y su claridad admirable. Del centro mismo de la acción dramática, es decir, de la gran alma de Hans Sachs que todo lo abarca y lo comprende, nace la música y se expande sin diques, hasta por sobre las cosas mezquinas y triviales; y a aquella fuente de donde brota, le debe la virtud de idealizar, por asi decirlo, la vida burguesa cotidiana y revelarnos el fondo *puramente humano* de todas las cosas.

Se ha afirmado a veces que *Los Maestros Cantores* se aproxima, más que las obras posteriores, a la forma de ópera. Esta es una observación superficial y falsa, pues nunca mejor que en esta obra puede notarse el abismo que separa el drama wagneriano de la ópera. La gran nota distintiva entre uno y otra es, como dijimos, el lugar que ocupa la música en la obra. Si se trata de la ópera, hallamos una serie de fragmentos musicales independientes uno de otro y que todo lo más aparecen ligados, a veces artificialmente, por la repetición de ciertas melodías o por otros artificios, pero sin constituir el conjunto de una obra; y su aparente unidad sólo deriva de haber sido relacionados con una serie paralela de acontecimientos que se desarrollan - o deben desarrollarse - *s*iguiendo una continuidad lógica. En el drama wagneriano, por el contrario, - y en *Los Maestros Cantores* de una manera más visible si no más profunda que en los otros -, la música constituye el centro de la obra; ella expresa todo lo esencial, todo lo permanente de la idea dramática; ella es, como dice Schopenhauer —la que da el alma al cuerpo|; y ella es también la que envuelve todo lo demás y comunica una vida intensa a las cosas más nimias.

El punto de partida del poeta es el alma de Hans Sachs. La emoción compleja, y no obstante, individual, que el poeta experimenta al contemplar este tipo y que desea comunicamos, cristaliza en una *unidad musical;* ésta nos revela el alma del hombre que nuestros ojos y nuestro entendimiento perciben en la escena; y como consecuencia, esta unidad musical, sin perder nada de lo esencial, se convierte en una parte animada del drama y nos revela todas las emociones del alma invisible. Pero como que lo que se verifica en ella se halla ligado indisolublemente a las acontecimientos exteriores y patentes, la música adquiere, por este motivo, el poder de extenderse sobre todo el mundo visible. Se establece una relación orgánica entre los sonidos, de un lado, y las palabras, gestos y actos, de otro. El poeta puede revestir asi de música cosas que, con cualquier otro procedimiento, jamás habrían podido recibirla sino de un modo artificioso y artificial.

La supremacía de la música y la íntima relación orgánica que se produce entre los diferentes medios de expresión que concurren en el drama, es lo que distingue claramente la ópera del drama wagneriano y lo que le da a éste el carácter de arte nuevo. El estudio de *Los Maestros Cantores* es de particular utilidad para descubrirlo.

Resumen sumario: Resumiremos brevemente las reflexiones que hemos procurado sugerir al lector durante este examen de *Los Maestros Cantores.*

I. En todos los asuntos dramáticos es posible encontrar argumentos *de orden Puramente humano.* Los limites que el poeta-músico se señalará no se referirán mas que a lo que debe ser presentado como la propia esencia y fondo del drama, sin tener ninguna relación con su forma externa.

II. En *Los Maestros Cantores,* más aún que en *Tristán e Isolda,* la verdadera acción es únicamente interna. Los accidentes exteriores proporcionan al alma la ocasión de mostrar cómo piensa y obra en cada caso particular; pero sólo la música nos revela lo que es el alma en si misma y su proceso interno, esto es, el verdadero drama.

III. En el alma de Hans Sachs la lucha se resuelve en una victoria. Y el hecho de que un conflicto trágico pueda terminar con la victoria del hombre interno, en lugar de conducirlo al aniquilamiento y a la muerte, es el gran progreso que debemos al drama wagneriano.

IV. Los convencionalismos pueden proporcionar también al drama elementos *de orden puramente humano.*

V. La desproporción o la falta absoluta de re*lación -incongruencia-* entre el fondo de humanidad pura que nos revela la música, y los convencionalismos, de cualquier orden que sean, abren al elemento cómico nuevas perspectivas.

VI. La música es la atmósfera que da vida a la acción. En la música la idea dramática encuentra su más alta expresión, y por lo tanto ella es la que constituye por excelencia la unidad de la obra.

VII. La música revela el alma de los principales personajes. Al hacerlo idealiza todo lo que por azar se encuentra alrededor de ellos; y esto no es un procedimiento arbitrario, pues al mostrarnos los sucesos y los fenómenos reflejados en el alma de los personajes, se mantiene por completo en los dominios de la verdadera acción dramática.

VIII. Las consideraciones apuntadas nos enseñan que la maravillosa unidad de estructura de las partituras de Wagner -incluyendo el uso de lo que se denominan *motivos fundamentales (39 – Leitmotiv)* no es en ningún modo la expresión de un formalismo musical, sino la consecuencia directa de la unidad poética y dramática de la acción tal como el artista la concibió.

IX. Por último, todo lo expuesto nos da la prueba irrefutable de que no existe ningún parentesco entre el drama wagneriano y la ópera; y si se busca compararlos, el único resultado posible será el convencimiento de que, siempre y bajo todos los aspectos, el uno es precisamente todo lo contrario de la otra.‖
—El Drama Wagneriano‖, Houston Stewart Chamberlain.

—La alegría no está en las cosas, sino en nosotros.‖
Ricardo Wagner.

—Nos encontramos de pronto ante un viejo pueblo ruidoso, soñador charlatán desordenado, bohemio, galante, algo grosero, sin duda, y algo rudo de maneras y de lenguaje; pero con un fondo tan grande de ilusiones generosas y de anhelos ingenuos, que más parece una estampa de burlesco heroísmo, que una realidad burguesa. Esos zapateros, que son poetas; esos toneleros, imbuidos de metafísica; esos taberneros, que hablan de prosodia, todo ese universo grotesco, gesticulador, amigo de los jarros de cerveza y de los cantos antiguos, se mueve en una atmósfera

inocente de fanfarronería robusta y de gravedad bufa. Pero lo cómico del cuadro está impregnado de tanta melancolía, que se detiene la risa en los bordes de los labios, para convertirse en sonrisa‖. Gómez Carrillo, ―Crónicas‖.

―Cuando terminé el Tannhäuser traté de reponer mis aniquiladas fuerzas en el balneario de Marienbad. Durante las vacaciones me sentí expansivo, contento y satisfecho como pocas veces lo he estado en mi vida. Esta favorable disposición de ánimo se manifestó exteriormente en provecho de la producción artística. De la propia manera que entre los griegos una pieza teatral satírica precedía siempre a la representación trágica, la larga convivencia con el asunto dramático de mi Tannhäuser me sugirió sin duda la imagen de una comedia; una comedia que pudiese en cierto modo encadenarse con aquel drama y que sirviese de producción satírica correspondiente. Inventé rápidamente a este efecto el plan completo de Los maestros cantores, dibujando como principal figura la de Hans Sachs. Pero en cuanto lo tuve en boceto, me vi obligado a abandonarlo, porque el asunto de Lohengrin me atrajo con un poder irresistible‖. Ricardo Wagner.

―…al escribir **Los Maestros Cantores**, Wagner se propuso…dar a Tannhäuser una obra compañera de carácter festivo. Quiso, además, simbolizar en la figura de Hans Sachs el arte popular alemán. Ya desde 1847 el proyecto del poema, rápidamente esbozado, se amoldaba a este plan y determinaba las líneas principales de la acción, y ya entonces podía entreverse el paralelismo entre el drama y la comedia: el Wartburg se convierte en la iglesia de Santa Catalina de Nuremberg y los nobles Minnesinger, Biterolf, Walter, Reinnar y los demás están substituidos por los Mastersinger burgueses, Vogelgesang, Nachtigall, Zorn, etc. El landgrave Hermann se transforma en Vert Pogner, Elisabeth en Eva, Tannhäuser en Walter de Stolzing y Wolfram en Hans Sachs. Pero estas analogías son superficiales y sería vano empeño profundizar en ellas. El desarrollo de la acción interior, que proporciona a la música el alimento esencial, procede aquí de un principio psicológico muy diferente.

La oposición que se observa entre el ambiente y la época de ambas obras, hace, en efecto, de **Los maestros cantores** la compañera de **Tannhäuse**r. Crea, por contraste, una relación entre ellas y confiere a aquélla un vago carácter de parodia. Pero no son éstas sino relaciones materiales cuyo sentido especial más corresponde destacar al historiados que al artista. Trátese de comedia o de drama, las particularidades de tiempo y de lugar no afectan a la expresión musical; y, por lo mismo, el asunto de **Los maestros cantores** va mucho más allá de la sátira.

…La concibió en plena juventud y entonces consideraba ante todo el carácter popular y la jovial movilidad del asunto. Es verosímil atribuir al compositor de treinta y cinco años la música de los cantos de Sachs, de Beckmesser y de Walter, que destacan en la partitura. Posteriormente, cuando en su madurez Wagner volvió a su esbozo y lo desarrolló, su punto de vista había cambiado. El ambiente general de su comedia era el mismo, los episodios continuaban tan llenos de vivacidad y de colorido, y tan fuertemente penetrados de sabor local. Pero la acción esencial no se fundaba ya en la lucha del arte libre y espontáneo contra el convencionalismo escolástico. Walter de Stolzing, el ―marcador‖, el mismo Hans Sachs en cuanto

representante del arte nacional, pasaban a segundo plano. El primero lo ocupaba el drama íntimo que se desarrolla en el corazón del zapatero poeta y nos lo muestra triunfante de sus callados pesares.

Pero Wagner no podía llegar a esta transformación de este escenario primitivo sino después de que hubiesen madurado sus ideas sobre el papel de la música en el drama, y después de haber definido claramente la función de la música como elemento generador de la acción oculta, inexpresada e inexpresable con la palabra, y por este motivo, **Los maestros cantores**, tal como la conocemos, se nos presenta como una concepción esencialmente musical. Era imposible que en 1847 se realizaran de acuerdo con un principio del que Wagner no tuvo conciencia sino mucho después. Cuando el maestro dejó a un lado su comedia para dedicarse a **Lohengrin**, tal vez la falta de este punto de apoyo fue la causa del aplazamiento de su composición definitiva.

En efecto, pasaron nada menos que veinte años antes de que Wagner reanudara este trabajo. Durante tan largo intervalo compuso **Lohengrin, Tristán, El oro del Rin, La walquiria** y la mitad de **Sigfrido**. **Los maestros cantores** fueron presentados por primera vez en Munich, en 1868, por orden del rey Luis II de Baviera.

Es muy conocida la obertura que sirve de prefacio a la obra. En ella los temas principales se desarrollan y alcanzan la máxima intensidad; aunque sin agotar de antemano su fuerza expresiva…Resume admirablemente la idea poética de la obra, presentándonos un resumen musical de una lógica abrumadora. No obstante, los motivos que la constituyen sólo se refieren a un aspecto de la acción. El resumen de la idea dramática, que completa la idea poética, no se encuentra hasta el preludio del tercer acto. Para tener un resumen sinfónico completo de **Los maestros cantores** es necesario añadir a la obertura este preludio, pues en él están expresadas las melodías que se refieren de una manera exclusiva a Hans Sachs.

Todo el primer acto es una exposición magistral de tipos y de ambiente. El asunto se perfila con toda naturalidad con la prueba que sufre Walter ante los maestros. Pogner, cuya iniciativa generosa promete la mano de su hija Eva al vencedor del concurso de canto, queda suficientemente fijado con su discurso de mitad de acto. Las réplicas agrias de Beckmesser perfilan de un modo regocijante y definitivo la silueta caricaturesca del ―marcador‖. La bella figura de Hans Sachs domina el conjunto de la composición. Los personajes secundarios, tales como David y Magdalena, se manifiestan mediante réplicas y monólogos característicos. La misma Eva, apenas entrevista, se nos aparece por entero, con su gracia entusiástica, en breve escena con Walter. En cuanto a éste, queda fijado desde los primeros momentos en forma inmutable.

…La mayor parte de los temas que sirven de base al desarrollo sinfónico, van siendo expuestos a medida que se desarrollan las situaciones de este primer acto…la mayor parte de estas melodías reaparecen en los actos siguientes. Lo que no puede expresarse con palabras es la transformación incesante que sufren en su encadenamiento y su oposición, la expresión nueva que revisten gracias a la elección

de timbres, la extraña facilidad con que se engarzan en la trama orquestal. Todo intento de definición fracasa en presencia de esa diversidad en la unidad, de esa claridad polifónica, de esa gradación admirable de tono y de ritmo.

El segundo acto es una maravilla del principio al fin; es una mezcla de realismo y de fantasía que acaso no tiene parecidos, aparte las comedias de Shakespeare. A las escenas íntimas y familiares del principio entre Eva y Pogner, y entre Sachs y David, suceden los diálogos de Eva con Sachs y después con Walter, con los cuales la doble acción poética y dramática se orienta en una nueva dirección. Después, el elemento cómico imprime un curso insólito, una terminación inesperada a la marcha del acto. La serenata grotesca de Beckmesser y el tumulto que sigue hacen que la comedia acabe en farsa, sin que por esto abdique la música de su mágico poderío. Ella dice la última palabra, y el postludio encantador que añade Wagner al desencadenamiento febril de los coros y de la orquesta deja al auditorio bajo la impresión de la ensoñadora noche de San Juan durante la cual se ha agitado tan abigarrada visión.

El tercer acto nos permite sondear verdaderamente la profundidad de la obra y comprender su alcance. La humanidad del personaje de Hans Sachs lo llena por entero y lo ilumina con una radiación de sacrificio y de bondad. Desde los primeros compases de la introducción, sentimos que la música se engrandece de pronto y expresa algo más serio, más fuerte, menos mutable que en los actos precedentes. El sublime monólogo de Hans Sachs, que no es sino la continuación y como comentario del preludio, imprime a la obra el sentido definitivo.

En el poético torneo cuyo premio es Eva, triunfa Walter gracias a que Sachs ahoga su profunda pasión y se inmola en beneficio de la gloria y la dicha de su joven rival. Pero entre Walter y Sachs, éste es realmente el vencedor, pues si Walter triunfa de los prejuicios y de la tontería humanos, Sachs sale vencedor de sí mismo. Y la santidad de este triunfo, que únicamente la música podía expresar, gracias a la concepción especial del drama wagneriano, equipara a **Los Maestros cantores** con las más altas obras de su autor y especialmente con **Parsifal**.‖ Paul Dukas, **—**Los Maestros Cantores‖.

Hay otro personaje aparte de Hans Sachs, más bien oculto, que brilla en *Los Maestros Cantores,* y se trata del rey David – pilar del judaísmo – elevado a la categoría de ente inspirador de esta obra, en su condición de músico-poeta.

Wagner fue amable en sus apreciaciones ya que, ante concepciones, vertidas en los Salmos 22, 23, 37 o 91, a manera de ejemplo, no creo que Wagner desconociera del rey David aseveraciones como:

"Bienaventurado el que tomará y estrellará tus niños contra las piedras. (Salmo 137,9)

"El Dios que me da las venganzas, y sujetó pueblos a mí" (Salmo 18,47)

4 El que mora en los cielos se reirá; el Señor se burlará de ellos.

5 Entonces hablará á ellos en su furor, y turbarálos con su ira.

8 Pídeme, y te daré por heredad las gentes, y por posesión tuya los términos de la tierra.

9 Quebrantarlos has con vara de hierro: como vaso de alfarero los desmenuzarás.
11 Servid á Jehová con temor, y alegraos con temblor. (Salmo 2, versículos 4-5-8-9-11)
"Porque Jehová el Altísimo es terrible, Rey grande sobre toda la tierra. Él sujetará a los pueblos debajo de nosotros, y a las gentes debajo de nuestros pies." (Salmo 47,2-3)…*Etc*…o la historia de su pecaminosa relación con Uría, esposo de su amante Betsabé, futura madre de Salomón, su segundo hijo con David:
2 Y acaeció que levantándose David de su cama a la hora de la tarde, paseábase por el terrado de la casa real, cuando vió desde el terrado una mujer que se estaba lavando, la cual era muy hermosa.
3 Y envió David á preguntar por aquella mujer, y dijiéronle: aquella es Bath-sheba hija de Eliam, mujer de Uría Hetheo.
4 Y envió David mensajeros y tomóla: y así que hubo entrado á él, él durmió con ella. Purificóse luego ella de su inmundicia, y se volvió a su casa.
14 Venida la mañana, escribió David á Joab una carta, la cual envió por mano de Uría.
15 Y escribió en la carta, diciendo: Poned á Uría delante de la fuerza de la batalla, y desamparadle, para que sea herido y muera.
17 Y saliendo luego los de la ciudad, pelearon con Joab, y cayeron algunos del pueblo de los siervos de David; y murió también Uría Hetheo.
(Samuel II, Cap. 11, versículos 2,3,4,14,15,17).

Existe una versión de esta obra de Wagner, en que la imagen del Rey David - como arquetipo en el escudo madre de los Maestros Cantores - es coronada por el propio Hans Sachs (?) con la misma corona que Eva retira de la cabeza del vencedor Walther y coloca sobre su cabeza… De todas formas, ante esa esfigie, Wagner hace decir a Eva (hablando de Walther y comparándolo con el rey David, en una genial ―comedia de equivocaciones‖):
Eva: *Lo que me atormenta es que desde hace largo tiempo le veo en esfigie. ¿No se parece mucho a David?*
Magdalena (muy asombrada) (ya que tiene en mente a su enamorado, el aprendiz David): *¿A David?...¿Estás loca?*
Eva: Sí, al David del cuadro
Magdalena: ¡Ah, te refieres al rey, con el arpa y su larga barba, como se halla en el escudo de los maestros?
Eva: No…aquel que venció a Goliat, la espada al cinto, la honda en la mano, con la rubia aureola de sus rizos…¡El David de Durero!

No deja de ser llamativo que *el premio* al que venza en el torneo de los Maestros Cantores sea *Eva*, que su asistente sea *Magdalena*, enamorada de *David*, aprendiz de los *doce maestros* cantores, encabezados por Hans, *Juan*… Como dice Thomas Mann: *"Una pequeña ópera cómica, un drama satírico después del Tannhäuser, para divertirse él y los suyos, la mejor voluntad de ser ligeros, de aportar goces inmediatos: y he ahí* Los Maestros Cantores‖…

—Yo concebía a Hans Sachs como la última encarnación del espíritu popular aplicada a la producción artística…

Al ocuparme de la composición y representación de los Maestros cantores, que mi deseo destinaba desde un principio a la misma ciudad de Nuremberg, me guiaba la idea de presentar al público alemán la imagen de su verdadera naturaleza, hasta entonces más o menos desfigurada en la escena, y mantenía la esperanza de obtener en compensación un sincero y cordial reconocimiento de una parte culta y seria de la burguesía alemana. Un estreno excelente en el teatro real de Munich encontró la más calurosa acogida; pero ¡cosa singular! Entre los asistentes, los que se mostraron más vivamente impresionados, saludándola con sus aplausos, fueron algunos franceses que habían venido a Munich; los alemanes, por el contrario, no manifestaron durante la representación una impresión semejante.

Este suceso me demostró que las esperanzas concebidas por mí en Nuremberg respecto al éxito, eran completamente ilusorias. El director del teatro de esta ciudad se dirigió a mí en seguida para dirigir la ―nueva ópera‖; sabiendo entonces que trataba de elevar allí un monumento a Hans Sachs. La única condición que impuse al director sobre mis honorarios fue que el importe de la primera representación de *Los Maestros Cantores* se destinase para contribuir a la erección de este monumento, proposición a la cual dicho director no hizo la menor objeción, pues ni siquiera contestó a ella.

A partir de entonces, mi obra se abrió paso, siguiendo el curso ordinario por los demás teatros. Fue difícil de representar; en ocasiones, apenas soportable; relegada después a la categoría de ópera, fue silbada por los judíos y más tarde abandonada a su destino por el público alemán, como una curiosidad digna únicamente de aceptarse con encogimiento de hombros. Durante este tiempo, frente al monumento de Hans Sachs se elevó en Nuremberg una imponente Sinagoga del más puro estilo oriental.‖ Ricardo Wagner, ―Los Maestros Cantores de Nuremberg‖.

―Los **lollards** (como se llamaba a los herejes) y sus sucesores del siglo XVI, que seguían a Lutero, Calvino y Zwinglio, y a otros reformistas alemanes y suizos, pasaron a ser conocidos coloquialmente como ―protestantes‖. Se oponían a la doctrina católica ortodoxa en varios aspectos. Creían que en la comunión tanto el vino como el pan debían ser dados a los laicos y no reservados solo para el sacerdote. Consideraban que los sacerdotes tenían derecho a casarse. Creían que los hombres obtenían la salvación a través de la fe – por la corrección de sus creencias – y no por sus obras en una época en que por lo general se aceptaba que las ―obras‖ que aseguraban que los hombres y mujeres irían al cielo y no al infierno consistían en entregar dinero a sacerdotes y monjes para que estos rezaran por sus almas.‖ Jasper Ridley, ―Los Masones, la Sociedad más Poderosa de la Tierra‖.

―¿No es por ventura Martín Lutero el creador del ―verbo sonoro alemán‖? Todo empezó con el hecho de que con Lutero el culto debe celebrarse en alemán, de manera que el creyente en lugar de escuchar a un sacerdote que cante en una lengua muerta, erudita y de la cual no entiende una sola palabra, pueda, en su propio idioma usual, dirigirse sin intermediarios a Dios. No fue tarea fácil para el Reformador, porque la transformación era doble, lingüística y dogmática. Pero hay que reconocer que Lutero y sus predicadores lograron la más perfecta himnología

nueva con la cual dotaron a su iglesia. Ellos crearon cantos de estilo original e invención verdaderamente inspirada. Así nació el coral, forma que será uno de los pilares de la música alemana. Lutero desplegó allí, como poeta y como músico, una invención admirable, y a él se deben creaciones imperecederas como el famoso coral ―Ein´feste Burg‖ (Una sólida fortaleza). Es de suma importancia considerar cómo una de las formas esenciales y esencialmente alemanas de la música germánica, surge directamente de la emoción que el Reformador había experimentado con la lectura de los Salmos, durante verdaderas crisis de inspiración romántica, en las que dejaba ―cantar su alma‖.‖ Clemencia Rath von Bülow, ―El Sendero del Retorno‖, Capítulo: Wagner, el Coloso de Bayreuth.

―En seguida entra el Meistergesang en su edad de oro, que dura todo el siglo XVI, fundándose Asociaciones en todas partes, pero consiguiendo siempre Nuremberg la supremacía de una indiscutible metrópoli, sin duda alguna, por contar entre sus hijos al zapatero Hans Sachs, el maestro de los maestros cantores, como le llama Wagenseil, y cuyo nombre, después de cuatro siglos, se pronuncia en su patria con veneración cariñosa; hasta el mismo Goethe, en su **Miscelánea poética**, le dedica un magnífico homenaje, acabando por llamarle **su antecesor intelectual.**‖

―Para dar una pequeña idea de la extraordinaria producción de Hans Sachs, diremos que es asombrosa la diversidad de asuntos tratados en sus cantos. De carácter religioso escribió paráfrasis sobre los Mandamientos y el Credo, interpretaciones de pasajes del Antiguo Testamento, meditaciones sobre los Evangelios y sobre vidas de santos; puso además, en verso, las Sentencias de Salomón y todos los Salmos de la Iglesia. En el orden profano tiene innumerables transcripciones de poetas clásicos, sobre todo de Virgilio, Plutarco y Tito Livio; farsas satíricas, en las que se ridiculizan costumbres alemanas de aquel tiempo; un hermoso caudal, en cantidad y calidad, de sus célebres **Schwanke** o cuentos populares de graciosa invención y forma desenvuelta, composiciones de verdadero carácter dramático (leyendas, tragedias, piezas cómicas), algunas de las cuales representaban los mismos **Meistersinger** en la iglesia de Santa Marta y en los días de fiesta de repique.

…Con solo una cifra puede darse idea de la fecundidad poética de Hans Sachs. Un biógrafo suyo, Schweitzer, dice que pasan de 6.100 las composiciones de todos los géneros escritas por el más famoso de los **meistersingers**, y añade: ―evaluándolas aproximadamente, ese número de obras corresponden a la cifra colosal de 500.000 versos. ¡Medio millón!‖.

Entre esta copiosa literatura de Hans Sachs sobresale una obra que tuvo gran resonancia y a la que debió el principio de su popularidad. Alemania entera la aprendió de memoria recién publicada y la erigió como bandera de una nueva secta religiosa. Desde el fondo del claustro de Witemberg, el fraile Martín Lutero acababa de exponer el plan de la Reforma. En 1523, Hans Sachs lanza su homenaje a la reciente doctrina por medio de un canto heroico, compuesto de 600 versos, y titulado **El ruiseñor de Witemberg**, en cuya primera parte se sintetiza el objeto de la composición.

¡Arriba! -dice- ; la noche muere; la luz se aproxima. Oigo en la enramada el canto divino de un ruiseñor, cuya voz se extiende a través de los montes y de las llanuras. Ante su música celeste se congrega el rebaño de ovejas, descarriadas

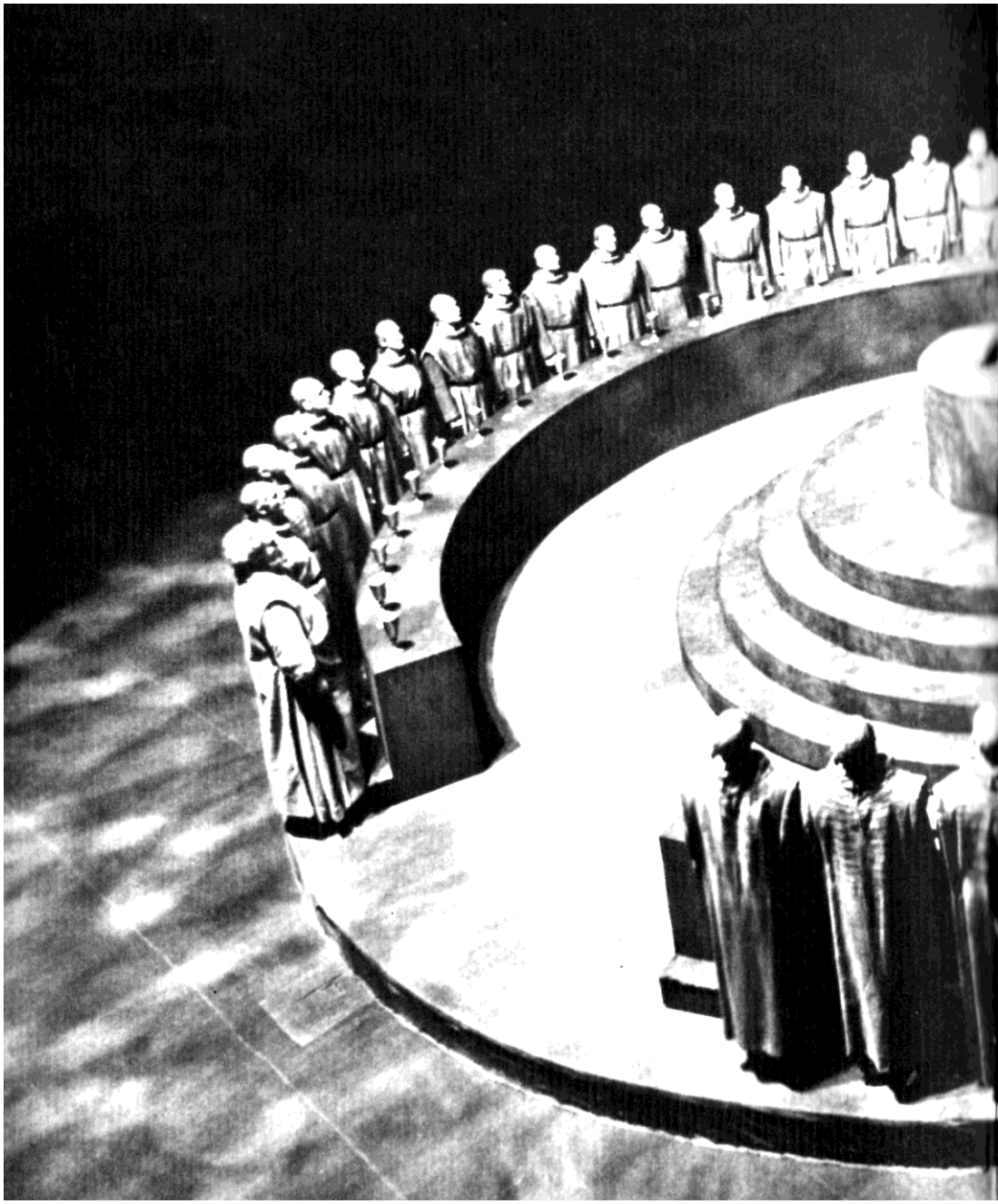
durante la noche por el descuido de sus indignos guardianes, el león y los lobos. En vano las fieras intentan apoderarse del cantor gentil o de apagar el canto con sus aullidos. El rebaño ha dado por fin con su camino de salvación.

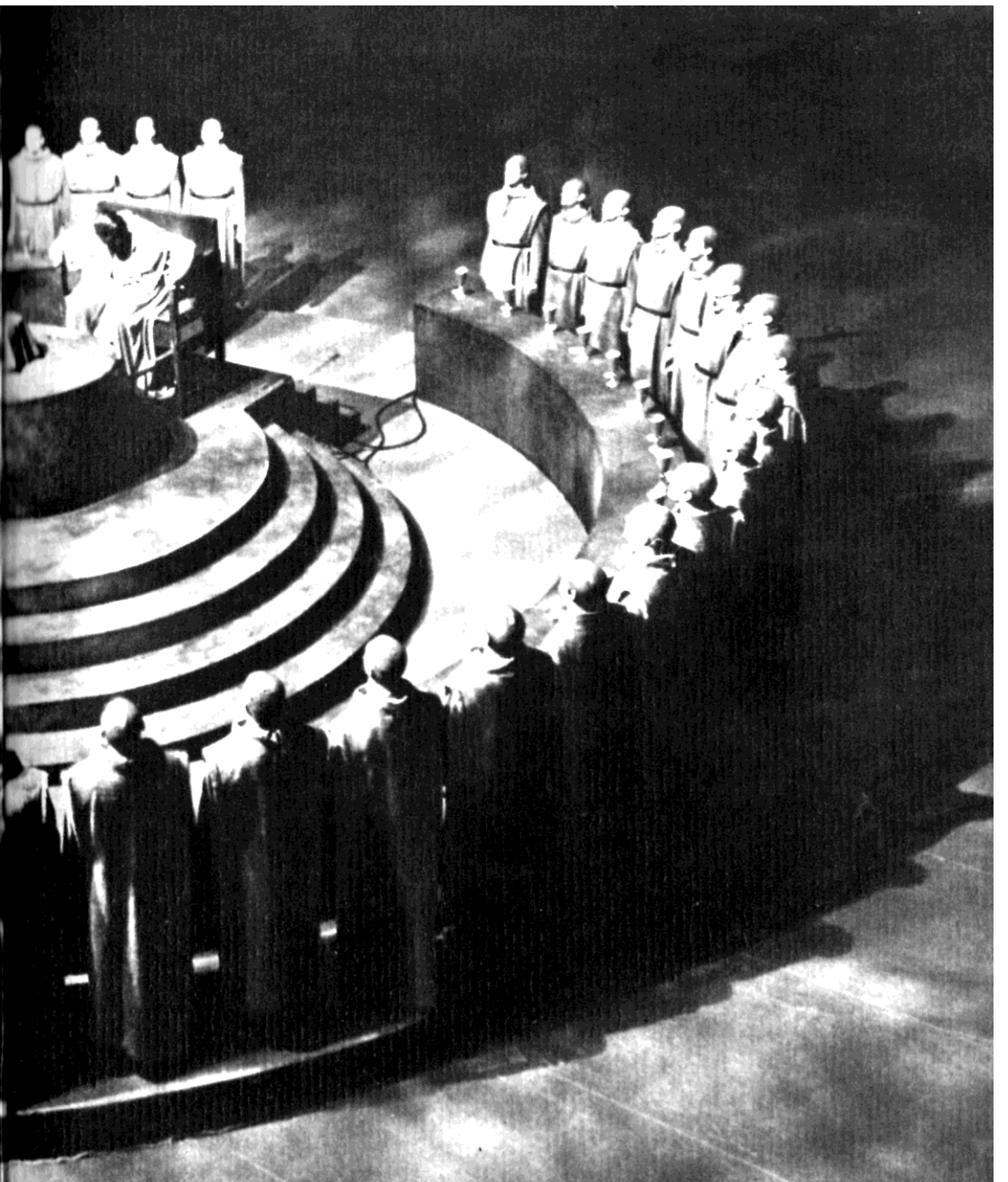
Como se ve, el simbolismo cándido e infantil de la composición no puede ser más transparente: el papa León X, los monjes y sacerdotes, están representados por el león y los lobos, pastores del rebaño; la cristiandad aparece simbolizada por las sumisas y mal dirigidas ovejas, y el ruiseñor, que anuncia la aurora, que encamina a los fieles por la buena senda y ahoga los aullidos de las fieras, no es otro que el propio reformador Martín Lutero. Esta obra de Sachs se constituyó desde el principio en un verdadero himno de la flamante religión y se adoptó por todos los luteranos como una especie de Credo. Haciendo el citado Schweitzer un detenido estudio de la composición y comentándola estrofa por estrofa, dice que la traducción y el resumen detallado no pueden expresar todo el fuego con que está escrita esta potente diatriba, ni el empuje de su versificación sobria y vigorosa —parecida al movimiento de un martillo de acero manejado por un brazo nervioso que pega golpes y levanta chispas‖.

En el coral de aclamación del tercer acto de **Los Maestros cantores**, Wagner se sirvió de la primera estrofa de **El ruiseñor de Witemberg**, rindiendo así un homenaje de admiración al histórico protagonista de su obra magistral.‖ Borrell, —Los Maestros Cantores‖

—Hans Richter…fue nombrado director de un teatro de provincia, enterándose al mismo tiempo de que Wagner, en aquellos momentos, necesitaba de los servicios de un músico principiante que pudiese servirle de secretario y de copista…al terminar el relato de su permanencia en Triebschen, dice Hans Richter, lleno de sinceridad: —En esos quince meses me hice hombre‖.

Y se hizo hombre rápidamente. Wagner premió en seguida su inteligencia y su laboriosidad encargándole de la dirección y ensayo de los coros en el estreno de **Los Maestros cantores** en Munich. Por cierto que en una de las lecturas de orquesta ocurrió un incidente relacionado con el diseño de trompa…Dirigía la orquesta Hans de Bülow, y al llegar a los últimos compases del segundo acto, el primer trompa, Strauss, padre por cierto del hoy célebre autor de **Salomé,** permanecía inmóvil, con la trompa sobre las rodillas, sin atender las indicaciones de entrada que el director le hacía. Paró por fin la orquesta, e interrogó el profesor, pero él se concretó a decir:
—¡Esto es inejecutable!
Hans de Bülow ruega a Strauss que intente descifrarlo.
—-No se puede ejecutar – repite el instrumentista -, y es más, el músico que así escribe es que no sabe instrumentar‖.
—-¿Que no se puede ejecutar?- grita Richter desde el escenario. Y avanzando hasta el proscenio, pide la trompa a Strauss y toca sin esfuerzo e impecablemente las diez notas que componen el pasaje.
Con la mayor tranquilidad, y devolviendo el instrumento a su dueño, se contenta con decirle:
—-Ya ve usted que esto es ejecutable, y que el compositor que lo ha hecho escribe e instrumenta mejor que usted toca la trompa". Borrell, —Los Maestros Cantores‖.





"Parsifal". Puesta en escena de Wieland Wagner, 1961. Fotografía de S. Lauterwasser. Ramón Vinay (Parsifal), George London (Amfortas), Martha Mödl (Kundry). Teatro de los Festivales de Bayreuth.

—¡Cuán divino es el reconocimiento
de la vanidad y de la nada de este mundo,
manifiesto en la idea originaria del cristianismo,
y cuán sublime es la doctrina de Buda,
que nos unifica por la compasión con todos los seres vivientes! —
Ricardo Wagner, —Carta a August Röckel‖.

—Las diferentes transformaciones de las criaturas
están tan presentes en el espíritu de Buda
como en su encarnación del momento …
Los sufrimientos pasados de los principales personajes
se reflejan en su vida actual.
Me di cuenta de la posibilidad
de hacer oír las reminiscencias de estas dobles vidas
mediante los leitmotiv.‖
Ricardo Wagner, —Autobiografía‖.

—Esta doctrina se imponía con fuerza singular a la mente de Wagner, como cosa natural, por razón de lo intensamente que detestaba la crueldad con los animales. Esto era probablemente resultado de un incidente ocurrido siendo Wagner muy joven, cuando asistió a la única expedición de caza de su vida. Wolzogen lo refiere en su *Richard Wagner und die Thierwelt*. Siempre lleno de vida y de energía, el mozo había consentido en que sus compañeros de jolgorios lo llevaran a la caza. Se levantó una liebre, y su poco experta mano disparó al tuntún contra la pieza; no supo si la había acertado o no, pues todos sus pensamientos estaban absortos en la excitación de un insólito deporte. Más tarde, cuando él y sus camaradas se hallaban almorzando alegremente al aire libre, un lebratillo herido se arrastró por cerca de ellos; la elocuencia de sus lastimeros ojos dijo a la conciencia del joven que aquella era la víctima de su irreflexiva diversión. No pudo nunca olvidar la mirada de angustia de aquel pobre ser, ni volvió jamás a empuñar un arma contra un animal.‖
Glasenapp y Ellis, —Vida de Wagner‖, vol. I, página 142.

—Mirando a nuestro alrededor en el universo material vemos miles de millones de formas y todas ellas tienen cierto color y muchas de ellas emiten un tono definido; en verdad todas lo hacen, porque hay sonido hasta en la naturaleza llamada inanimada. El viento en las copas de los árboles, el murmullo del arroyo, la agitación del océano, son todas contribuciones definidas a la armonía de la naturaleza.

De estos tres atributos de la naturaleza: forma, color y tono, la forma es la más estable, con tendencia a permanecer en —statu quo‖ durante un tiempo considerable, y con cambios muy lentos. El color, por otro lado, se modifica más a menudo, palidece; y hay algunos colores que cambian de aspecto según el ángulo que presentan a la luz. El tono es el más falaz de los tres, porque va y viene con tal rapidez que es imposible cogerlo o retenerlo.

También tenemos tres artes que tratan de expresar lo bueno, lo verdadero y lo bello en estos tres atributos del Alma del Mundo: la escultura, la pintura y la música.

El escultor, que se entiende con la forma, trata de incrustar la belleza en una estatua de mármol, que resistirá las inclemencias del tiempo durante miles de años. Pero una estatua de mármol es fría y ―habla‖ sólo a unos cuantos de los más evolucionados, capaces de infundir en ella su propia vida.

El arte del pintor, se sirve sobre todo del color y no da ninguna forma tangible a sus creaciones. La forma, en una pintura, es una ilusión desde el punto de vista material, pero aún así, es mucho más real para la mayoría de la gente que la estatua con toda su realidad, porque en el lienzo de un gran artista hay una belleza viva, que muchas personas son capaces de apreciar y sentir profundamente.

Pero una pintura ofrece por otro lado, el inconveniente de la relativa facilidad de descomposición de los colores, que pierden su vigor con los años y no habrá lienzo que dure tanto como una estatua.

Ahora bien, en las artes basadas sobre la forma y el color, hay una creación única, para siempre y en este punto son perfectamente iguales, pero a la vez difieren aquí del tercero, o sea la música, que es tan sutil que hay que crearlo de nuevo cada vez que queremos disfrutarlo. Sin embargo, este arte tiene el poder de hablar a todos los seres humanos de un modo muy superior al de los otros dos. La música es capaz de intensificar aún nuestras mayores alegrías y de calmar nuestros más agudos dolores; puede ahogar la pasión del salvaje y estimular al mas cobarde a cometer actos de valor; es el factor más poderoso conocido por el hombre para ejercer influencia sobre las grandes masas…

Solamente cuando nos colocamos detrás de la escena del mundo visible y nos damos cuenta de que el hombre es un ser compuesto de espíritu, alma y cuerpo, estamos en situación de comprender por qué razón los productos de las tres artes nos afectan de tan distinta manera.

Mientras el hombre vive una vida exterior en el mundo de la formas, también vive a la vez una vida interior que es de mucha mayor importancia para él; una vida en la cual sus sentimientos, pensamientos y emociones, crean ante su ―visión interna‖ imágenes y escenas que están cambiando constantemente, y cuanto más intensa se manifiesta esta vida interior, tanto menos necesitará el hombre buscar compañía fuera de sí mismo, porque él es su mejor compañero, independiente de toda distracción exterior tan asiduamente buscada por todos aquellos cuya vida interior es infecunda, porque son extraños a sí mismos, teniendo miedo de su propia compañía.

Si analizamos esta vida interior, veremos que es de dos aspectos: 1- la vida del alma compuesta de sentimientos y emociones, y 2- la actividad del ego, que dirige todas las acciones por el pensamiento.

Lo mismo como el mundo material es la base del aprovisionamiento del cual se ha sacado el material para la construcción de nuestro cuerpo denso, y es eminentemente el mundo de la forma, así hay un mundo del alma, llamado entre los

Rosacruces del Mundo del Deseo, que es la base de donde ha sido sacada la sutil vestimenta del ego, que llamamos alma; y este mundo es particularmente el mundo del color. Pero el aún más sutil Mundo del Pensamiento, es el hogar del espíritu humano, el ego, y es también la morada del sonido. Por esta razón, de las tres artes es la música la que tiene el mayor poder sobre el hombre; porque mientras estemos en esta vida terrestre desterrados de nuestro hogar celeste, muchas veces lo hemos olvidado por completo en medio de nuestros afanes materiales, pero entonces viene la música como un perfume cargado de recuerdos inenarrables; como un eco del hogar que nos trae un recuerdo de aquel país olvidado donde todo es paz y alegría; y aunque rechacemos con desdén semejantes ideas en nuestra mente material, el ego reconoce cada nota bendita como un mensaje de nuestro país natal que le llena de alegría.

Esta realización de la naturaleza de la música es necesaria para la debida apreciación de una obra maestra tan grande como el Parsifal de Ricardo Wagner…‖ Max Heindel ―Misterios de las Grandes Óperas de Ricardo Wagner‖.

Resumen del **argumento** de **"Parsifal"** de Ricardo Wagner:

Acto Primero: Bosque próximo a Montsalvat, en cuyo monasterio caballeros custodian el Santo Grial, *la copa* donde fue recogida la sangre de Cristo, y *la lanza* que abrió su costado. Los caballeros están consternados puesto que su jefe, Amfortas, está bajo el poder del mago Klingsor quien, utilizando las artes de Kundry - que otrora lo ha hecho caer en el pecado de la carne - apoderándose de la lanza sagrada que ahora obra en su poder, lo ha herido en el costado, con una herida que no cierra, sin poder morir, y que le provoca horribles dolores y sufrimientos. Para obtener la curación que solo la misma lanza puede lograr, sería necesario recuperarla, cuestión que solo podría lograr, como dice la profecía, un ser predestinado y de absoluta pureza. El viejo maestro caballero Gurnemanz encuentra a Kundry, que cubierta de harapos llega de Arabia trayendo un mágico ungüento que asegura cicatrizará la herida de Amfortas. Aparecen los caballeros del Santo Grial trayendo a Amfortas, tendido en una litera, en camino a su inmersión en el lago, que en algo alivia su sufrimiento. Un cisne del monasterio cae atravesado por una flecha a los pies de Gurnemanz, quien reprende al aparecido e ingenuo joven Parsifal, su autor. Con el transcurrir de la conversación Gurnemanz se va impresionando por su cándida simplicidad. Kundry interviene informando a Parsifal (huérfano de su padre Gamuret) que su madre Herzeleide ha muerto y el joven se abalanza sobre ella demostrando su falta de discernimiento. El anciano Gurnemanz se decide a llevarlo al castillo de Monsalvat donde los caballeros ofician aquella mañana. Los dos caminantes emprenden la extraña ruta en tiempo y espacio, en dirección al templo del Grial, en cuyo interior los caballeros celebran los misterios. El atónito Parsifal contempla desde un costado la ceremonia. Una vez guardada la sagrada copa y retirados los caballeros del templo, a las preguntas de Gurnemanz: ―*¡Que haces ahí aún! ¡comprendes lo que has visto!"* Parsifal no sabe que contestar y es arrojado fuera por éste, mientras lo increpa: *"¡Justamente no eres más que un tonto! ¡Fuera!*

¡Prosigue tu camino! ¡Gurnemanz te aconseja que en lo futuro dejes los cisnes en paz y busques gansos que son tan torpes como tú!" cerrando la puerta detrás de él. Desde lo alto de la cúpula se escucha una voz con la profecía: *"¡Vidente por compasión, el sencillo y puro!"*.

Acto Segundo: Torreón de la fortaleza del mago Klingsor (despechado por ser rechazado entre los caballeros del Santo Grial, que en su búsqueda de pureza llegó al grado de mutilarse). Fortaleza creada como contrapartida del castillo de Monsalvat y destinada a la perdición; con un seductor jardín, creado con artes de brujería y poblado de tentaciones y mujeres-flores con el fin de hacer caer en pecado a los caballeros. Klingsor despierta a Kundry (quien a través de la ensoñación, se traslada en ocasiones entre el castillo del Grial y el castillo de Klingsor, al llamado de este último): *"¡Arriba, pues! ¡A la obra! ¡Archidiablo! ¡Rosa infernal!* Pronto aparece Parsifal en las inmediaciones siendo acosado por las mujeres-flores quienes, al ser éste indiferente con ellas, rechazándolas, han ido desapareciendo en el castillo: *¡Adiós! ¡Adiós! ¡Hermoso, soberbio… inocente!* Palabras que culminan con el irresistible y prolongado llamado de Kundry quien se aparece a Parsifal completamente transformada bajo la forma de una joven de belleza extraordinaria, vestida con un traje ligero, fantástico, y reclinada en un lecho de flores. Parsifal resiste bravamente las múltiples tentaciones. Kundry, habiendo fracasado en sus tentativas de seducción directa, en un intento por ablandar y confundir a Parsifal, evoca a Herzeleide, su madre, a quien éste abandonó. Al sentir en su boca los labios ardientes de la hechicera, su cerebro recibe un rayo de clarividencia que le hace ver cómo sucumbió Amfortas en el abismo del pecado que lo mantiene con una herida incurable y rechaza con fuerza el abrazo mortal: *¡Amfortas! ¡La herida! ¡La herida! ¡Arde ahora en mi pecho!* Kundry clama por ayuda y aparece Klingsor que le arroja la lanza para herirlo de muerte, pero la lanza se detiene en el aire. Parsifal la toma y hace con ella el signo de la cruz y el castillo se hunde como por efecto de un cataclismo, el jardín se convierte en un desierto y las ninfas quedan esparcidas como flores marchitas. Kundry se ha desplomado exhalando un grito. Parsifal, que se aleja portando consigo la lanza sagrada se vuelve hacia ella, que se ha incorporado y lo sigue con la mirada, y le dice: ―¡Ya sabes donde puedes volver a encontrarme!‖

Acto Tercero: En el mismo bosque cercano a Montsalvat. Han pasado algunos años. Es Viernes Santo. Gurnemanz encuentra bajo unos matorrales el cuerpo maltrecho de Kundry. Aparece Parsifal después de años de peregrinación con la lanza sagrada, Kundry lava sus pies y los seca con su larga cabellera y Parsifal la bautiza. Gurnemanz despoja a Parsifal de su armadura, lo cubre con un manto de caballero del Grial y lo invita a recorrer el sendero que conduce al templo, ahora con un nuevo y firme propósito. Al penetrar en él, los caballeros conducen el cadáver de Titurel - quien fuera el que rescató la lanza y la copa de los impíos, los llevó a la cumbre de Monsalvat, y sintiéndose envejecer, delegó como subtituto suyo a su hijo Amfortas en la custodia del Santo Grial - que acaba de morir y lo depositan ante el altar. Amfortas, afectado y más que nunca atormentado por los agudos dolores, suplica a los caballeros que le den muerte. Avanza entonces Parsifal y tocando con

la lanza la sangrienta herida, lo sana milagrosamente, absolviendo al pecador de su falta. Kundry, redimida también del sacrilegio que un día perpetró al burlarse de Nuestro Señor abatido bajo el peso de la cruz, expira en paz. Parsifal se arrodilla y ora ante el Sagrado Cáliz, y sobre la sangre divina del Redentor del Mundo se posa un rayo de luz, mientras una blanca paloma desciende sobre la cabeza de Parsifal, nuevo rey del Grial.

—Parsifal es una partitura diáfana de una belleza y refinamiento sobrenaturales‖. Millington, —The Wagner Compendium‖.

—…la más luminosa y serena de todas las obras de Wagner, expresión artística de su doctrina de la regeneración.‖ Menéndez y Pelayo.

—En el canto del cisne de este genio prodigioso hay tristeza, pero también liberación, una paz suprema, aunque atravesada por la gran luz del más allá, cual una sublime blancura de resurrección.‖

—Sus armonías tienen una belleza de ultratumba, velada por un resplandor astral y en cierto modo sobrenatural. El tejido armónico es tan fluido y transparente, el colorido instrumental de una tal morbidez y plasticidad, que participa del ensueño y de la visión. La armonización y la orquestación son aquí la suprema expresión de la alquimia de los sonidos y los timbres.‖ Eduardo Schuré.

—Triste y alegre a la vez, temblando de sensibilidad y de compasión, él veía el — dolor del mundo —, que le dictaba en su Diario páginas admirables y le inspiraba pensamientos profundos cuya expresión se prometía ya traducir en el tercer acto de Parsifal, en la mañana del Viernes Santo.‖ Louis Barthou, —La Vida Ardiente de Ricardo Wagner‖.

—La vida intelectual de Richard Wagner, concluyó con esta obra de pureza y fe angelical. Habiendo podido elevarse a las más gloriosas cimas del ensueño, ¿cómo podía descender y volver a los hombres, después de haber estado tan cerca de Dios?‖ Catulle Mendès,‖Parsifal de R. Wagner‖

—Parsifal, el oratorio de la redención, obra de despedida, últimas palabras antes del silencio eterno, celeste obra de ancianidad de un gran ambicioso, malicioso hechicero versado en todos los sortilegios de un arte tan delicado como rotundo, grande en la ambivalencia y el simbolismo, en la celebración de la idea, en la poetización del intelecto, música, en fin.‖ Thomas Mann.

—Pero, ¿qué puede decirse de la Mujer y de su papel en esa búsqueda? Su papel es esencial, ya que la regeneración (que es el objetivo de la búsqueda) solo se cumple gracias a las indicaciones que ella proporciona, a las pruebas que plantea al héroe y a la iniciación mágico-sexual que dispensa. Wagner no se equivocó cuando desarrolló de forma magnífica y extraña el personaje de Kundry en su Parsifal.‖ Jean Markale,‖La Búsqueda del Grial, o como dormir sobre un tesoro, sin verlo.‖

—El milagro de la salvación se ha realizado desde un triple punto de vista. Parsifal ha salvado a Amfortas, porque al tornar sobre sí el dolor del rey pecador, ha conquistado el poder que confiere el Amor perfecto de curar y consolar.

Cuando trataba de encontrar el Gral, no perseguía el sueño de una felicidad personal, sino que obedecía al llamamiento del dolor humano que tenía eco en su

corazón. Ha salvado a Kundry por la efusión de su pureza, que al encontrarse con la aspiración de un alma extraviada, la arrastra a la esfera de la verdad y del amor santo.

Así es como el ―Casto inocente‖ se salva a sí mismo, salvando a los demás. Por la santa piedad se ha elevado al divino amor. Tal es el sentido de las últimas palabras: ―Redención al Redentor‖.‖ Mme. Morsier.

―…Es claro que la hormona tiroidea corrige el hipotiroidismo y la insulina la hiperglicemia del diabético, como la penicilina destruye los gérmenes de la neumonía. Pero la salud es un misterio biológico. Y - religiosamente hablando - un don de Dios. ―Yo soy la Verdad y la Vida‖ enseñó Jesús y, en realidad, **él** es la plenitud de la existencia. Es por eso que - para un cristiano - solo en él radica el poder último de toda sanación. ―No hay alivio sin purificación‖ y ―solo **Uno** puede curar‖, dice Wagner en su incomparable versión poética y musical de la leyenda del Grial (Parsifal). El médico -lo sepa o lo ignore- es solo un instrumento de la voluntad curativa de Dios…‖ Sergio Peña y Lillo, ―En el Corazón de Cristo‖.

―La partitura del ―Parsifal‖ asombra, en general, por la grandeza y majestad, y por la inspiración y belleza de su traza, por la pureza de sus líneas, y por el colorido y matiz de su sabia y artística instrumentación, dulce y suave, grandiosa y solemne.

…Hay en la partitura del ―Parsifal‖ fragmentos sinfónicos de una imponderable belleza, sonoridades deliciosas empastadas y fundidas con un arte tan nuevo, tan adecuado al medio en que se desarrolla la acción, al carácter del paisaje, imágenes poético-musicales tan expresivas y verdaderos aciertos de interpretación de la ― Leyenda del Santo Grial ―, que subyugan…un arte sin precedentes…‖ Rogelio Villar ―La Partitura del Parsifal ―.

―…Muy frecuentemente ocurren cosas incomprensibles. Dentro del mundo discográfico wagneriano… ¿Cómo es posible que una grabación completa de ―Parsifal‖ dirigida en condiciones de estudio por todo un Rafael Kubelik, y con un reparto inmejorable para la época, lleve veintitrés años en el sótano de la radio bávara? Pues sí señores, cosas así de sorprendentes ocurren.

La grabación es técnicamente perfecta, no tiene nada que envidiar a la toma sonora de Decca con Georg Solti, que podría mostrarse como el paradigma de la pulcritud y el esmero de los ingenieros de sonido de cualquier gran compañía discográfica. Se respetan escrupulosamente los revolucionarios planos sonoros ideados por Wagner para esta obra: orquesta en el foso, fanfarrias desde el fondo de la escena, las cuatro campanas del Grial que se acercan al aproximarse el espectador al castillo de Montsalvat, coro de caballeros en el centro del escenario, coro de jóvenes a media altura y coro de niños en la cima de la cúpula sobre el templo. Toda esta variedad está captada de forma espectacular…

…En cuanto al reparto, se podría calificar, en conjunto, como inmejorable para la época (1980)…Queda solamente ponderar la magistral dirección musical de Rafael Kubelik, que ordenó incomprensiblemente la destrucción de las cintas de este ―Parsifal‖, mandato que afortunadamente para nosotros fue ignorado‖. José Alberto Pérez, ―El Parsifal de Kubelik‖.

—Vamos ahora a develar el —Parsifal‖, la obra cumbre de Wagner. ¡Quieran los dioses ayudarnos!...

Bien saben las musas que esa obra diamantina del Gran Maestro, es algo aparte y excepcional en la dramática wagneriana.

El verbo del Maestro va fluyendo allí deliciosamente, como un río de oro bajo la selva espesa del sol.

Del —Parsifal‖ podría decirse, en forma enfática, lo que Goethe decía de su segundo Fausto: —He acumulado en él grandes misterios y arduos problemas, que las generaciones venideras se ocuparán en descifrar —…

Mario Roso de Luna, el insigne escritor teosófico, ha dicho: —En el —Parsifal‖, el pensamiento de Wagner parece velado de intento; en efecto, y para entresacar el sentido de determinadas alusiones filosóficas, tenemos que hacer gran fuerza de trabajo de adivinación y de reconcentración mental, porque en esa obra, como en una pesadilla, hallamos confundidos los elementos mas diversos : altas cuestiones de filosofía, recuerdos bíblicos y orientales, misticismos, ortodoxia, vestigios de culto católico, rituales paganos, nigromancia, sonambulismo e hipnotismo, prácticas de la caballería medieval, éxtasis, ascetismos, piedad, redención, afinidades de la naturaleza material con el alma humana, amor en su acepción más torpe, amor en su acepción más pura…‖

A todas luces resalta con entera claridad meridiana, que Wagner fue un gran iniciado, un esoterista de fondo, un auténtico iluminado…

En el —Parsifal‖ de Wagner existe Ciencia, Filosofía, Arte y Religión… Nuevo Doctor Fausto, este gran músico parece haber escudriñado antiquísimas escrituras religiosas…la Magia Innata…

Penetrar en ese Ocultismo arcaico, ahondar en los misterios Crísticos, examinar el Budismo esotérico contenido en ese Evangelio Wagneriano, es precisamente lo que pretendemos en este libro.

…en Alemania, la protección legal de las obras concluye a los 30 años de la muerte de su autor. Como quiera que el primero de Enero de 1914 se cumplieron esos consabidos 30 años, la propiedad intelectual del —Parsifal‖ prescribió y entonces, el mundo pudo conocer esa obra magistral.

—Solo por el estallido de la Primera Guerra Mundial y el estreno simultáneo del —Parsifal‖ en todo el mundo culto, será memorable en los fastos de la humanidad el año 1914, misterioso connubio…Parsifal y la Primera Guerra Mundial. Es indubitable que el Evangelio Wagneriano resuena en los campos de batalla, es catastrófico, terrible, resplandece glorioso entre la tempestad de todos los exclusivismos…

En la grandiosa obra —Parsifal‖ de Ricardo Wagner se encuentra el Evangelio de la Nueva Era Acuariana.

Esta es la Doctrina de la Síntesis, la primitiva religión de la humanidad, oculta desde los tristes días en que la sabiduría arcaica, el Templo simbólico, fuera sepultado por las ruinas de los Misterios iniciáticos con el advenimiento tenebroso del Kali Yuga.‖ Samael Aun Weor, —El Parsifal Develado‖.

—Don Joaquín Marsillach, el excelente crítico musical autor de la obra —Ricardo Wagner‖, que dio a conocer en España la teoría y las obras de éste, y aunque su apasionado, y amigo, bastante agudo para templar en ocasiones los propios entusiasmos, con cierta socarronería maliciosa de quien no aspira al proselitismo, ni quiere incurrir en la ciega devoción del acólito vulgar, nos parece el mejor historiador de los últimos triunfos del maestro, con la representación del Parsifal en el teatro Bayreuth en 1882.

Acudió a ella en persona Marsillach y publicó luego, con el título de —Peregrinación a la Meca del porvenir‖ sus imparciales impresiones, de las cuales copiamos aquí los párrafos más notables:

—Bayreuth, 31 de julio.

El miércoles, día 26, se dio la primera representación del **Parsifal**. El tiempo, inseguro y vario, como si participase de las desconfianzas que acerca del arte de Wagner inquietaban aún a muchos de los recién llegados, no impedía por eso que las calles de Bayreuth se viesen llenas de impaciente y bullidor gentío, en el que se oían todas las lenguas y se entremezclaban todos los tipos, desde el desgalichado yanqui hasta el parisiense vivaracho. Y cuando el sol, con su porfiada insistencia, lograba filtrar un manojo de rayos de oro por entre la lloviznosa niebla, la ciudad, vistosamente engalanada, con sus anchurosas calles, con el alegre colorinear de trajes y flámulas y gallardetes, y con su campiña sonriente y rejuvenecida por la misma lluvia, presentaba puntos de vista pintorescos y expansivos.

Desde las primeras notas del preludio, la sala queda en una oscuridad casi completa. Solo el vasto escenario se presenta poderosamente iluminado, y todo en él con tanto arte dispuesto, el decorado tan verdadero, la luz tan finamente tamizada, los cantantes y los coros tan imbuidos de la importancia de la parte plástica, que aquel escenario es a cada momento del drama un cuadro digno de un pincel maestro. La estructura original de la sala favorece por tan extraña manera esa ilusión, que todo en la escena adquiere un relieve extraordinario, y en ella se presentan los menores detalles con sin igual limpieza; bien así como en el vidrio mate de la cámara oscura se perfilan los detalles de un paisaje y se deslindan y avivan los tonos de los objetos…

…El preludio es una página instrumental de sublime inspiración, que inicia al auditorio en las místicas ceremonias del Templo del Graal, produciendo un efecto de recogimiento religioso tan grande, que al abrirse las cortinas y presentarse en la escena un lugar agreste en los territorios del Graal, el ánimo, desprendido de todo terreno afecto, se siente transportado a un mundo superior.

Es muy difícil, si no se quiere pecar de prolijo, dar un análisis circunstanciado de estas obras, en que la belleza del conjunto resulta de la verdad asombrosa de los detalles: por eso en mi correspondencia del lunes he procurado ceñirme a los hechos generales que permiten apreciar el verdadero sentido de lo que debe entenderse por —Drama Musical‖. De mí puedo decir que si abrigaba aún algunas dudas acerca de la bondad de la teoría de Wagner llevada hasta el último extremo, estas dudas han desaparecido después de la audición del **Parsifal**.

El último estilo de Wagner no ofrece para el público en general más que dos

dificultades reales. Estriba una de ellas en la construcción de la frase melódica, que por estar subordinada por completo a la frase literaria, se presenta subdividida en pequeños fragmentos o ideas musicales que se corresponden perfectamente con cada frase poética. En vano se buscará en estas obras (no siendo en algún trozo sinfónico de carácter descriptivo) un largo período musical que abarque él solo una serie de pensamientos, que estén allí como ensartados en una sola melodía; por más que no teniendo todos el mismo carácter, exigirían en rigor formas musicales diferentes. En cambio, examinando la forma melódica de Wagner, se observa que cada oración o pensamiento poético está traducido por una sola frase melódica de una potencia expresiva tan exacta y apropiada a las palabras, que podría decirse que no es más que una ampliación tónica de la prosodia del verso, y que la letra por una parte y la música y el juego escénico por otra son dos mitades que juntas se completan y separadas pierden todo su significado. Bien se ve que comparado este procedimiento con el antiguo, resulta más difícil para el compositor y para el público. ¡Era tan cómodo eso de ir siguiendo un cantable que apenas anunciado se deja casi adivinar!...

Pero el público encontrará aún otro escollo, que sólo el hábito puede hacer desaparecer, en la incesante vaguedad del tono y de la modalidad, en el continuo modular a los tonos más inesperados, en la indeterminación de las cadencias y en la exuberancia de armonías nuevas que mantienen al espíritu en un estado de desasosiego, en un deseo no satisfecho de reposo. A cada nuevo orden de sentimientos que se manifiesta en los personajes, la música se muda en una nueva tonalidad, y solo así puede expresar los matices inasequibles del pensamiento, el flujo y el reflujo incesante de las pasiones, y no de ninguna manera concretándose a las gastadas leyes de tónica y dominante.

Y al fin y al cabo, en esta tendencia, que ya no es exclusiva de Wagner, sino que se acentúa en todos los grandes compositores de Europa, es preciso ver el síntoma de una feliz restauración de las antiguas modalidades griegas, conservadas con mayor o menor exactitud en el canto gregoriano, pero en mala hora perdidas después en esa inmensa colada intelectual del renacimiento…

…El día en que la música, rompiendo con la rutina inveterada y sosa de los modos ―mayor‖ y ―menor‖, entre en posesión de todos los otros modos del arte griego, adquirirá recursos, cuya infinita variedad no es fácil prever en este momento. No se llegará a este resultado sin pasar por muchos ensayos y tanteos: será menester que antes se constituya sobre bases científicas la armonía adecuada a cada modo; pero el impulso está ya dado…

…En cambio de estas dos dificultades que presentan los dramas de Wagner para un público nuevo, hay un elemento poderoso, en cuyo manejo nadie le va a la mano al maestro de Bayreuth, según confiesan sus mismos adversarios más implacables. Refiérome a la orquesta, a esa instrumentación incomparable, que habla en estos dramas un lenguaje nuevo, desconocido hasta el día, y en una precisión superior a todo encarecimiento. En donde se manifiesta de una manera singular esta maestría es en el uso frecuente del metal, sin que llegue nunca a ofender el oído con sus brusquedades. ¡Cómo quisiera yo que oyesen la instrumentación suave y soñadora

del Parsifal todos esos señores que, juzgando por las obras de ruines imitadores, acusan a Wagner de ensordecer al público con estruendosas sonoridades.

Hay todavía en la orquestación de Wagner una novedad importantísima, en la cual, que yo sepa nadie ha puesto atención, y que consiste en tratar los instrumentos de la orquesta de una manera análoga a como el pintor trata los colores. El pintor no toma nunca el color directamente tal como se exprime del tubo, sino que los tiene todos en la paleta a un tiempo unidos y separados, de tal suerte que al tomar amarillo, toma un amarillo que contiene una cantidad apreciable de los colores vecinos. Y que ésta es la única manera de obtener resultados verdaderos se comprende con sólo considerar que en la Naturaleza, sea por efecto de la constitución molecular de los cuerpos, sea por las dispersiones luminosas de los objetos, lo cierto es que nunca se nos presentan los colores en toda su pureza, nunca vemos el amarillo puro, ni el rojo puro, sino un empastelamiento general de tintas y de tonos, en donde cada color dominante está influido y como impurificado por otros muchos.

De la misma manera en la orquesta de Wagner, no se nos presentan individualizados los instrumentos, sino fundidos siempre en proporción variable. Era muy fácil, por ejemplo, dar carácter bélico al carácter de Radamés cuando exclama: **Nel fiero anelito di nuova guerra**, acompañando sus frases con un diseño seco de cornetines. Era muy cómodo eso de saber que para expresar la agitación bastaba poner un trémolo de contrabajos, para el amor un cantable de viola, para dar sabor pastoril acudir al oboe; y haber convenido en tener así clasificados los efectos instrumentales, ni más ni menos que el droguero tiene en la anaquelería de su tienda en potes diferentes y debidamente rotulados el amarillo, y el azul de Prusia, y el carmín. Pero examinando desapasionadamente la cuestión, se comprende que no hay arte en esto, sino un error tan grave como el del pintor que se figurase que el amarillo sirve y basta él solo para pintar decoraciones, el azul para pintar mares y cielos, y el verde para pintar forrajes. No es así como Wagner entiende el verdadero valor expresivo de la orquesta. Para él no hay instrumentos individualizados que sirvan para un caso determinado: la ley suprema que le rige es que ―todo‖ puede servir para ―todo‖ según las circunstancias; y así es como obtiene esa unidad admirable en que se armonizan todos los timbres, y en que no se oyen nunca los instrumentos aislados, y siempre se oye el ―instrumento orquesta‖ con una riqueza sin igual de matices. Son todo eso, ―ellos‖, es decir, los que buscan el carácter bélico en un toque de cornetines, los que acusan a Wagner de emplear procedimientos groseramente imitativos.

Para concluir: del **Lohengrin** al **Parsifal** la distancia es tan grande como del **Rienzi** al **Lohengrin**. Hay ciertamente, en esta última obra, algunas escenas que entran de lleno en el cuadro definitivo del Drama musical: en ella se ve ya la idea de Wagner bosquejada en todas sus partes. Así, entre otros ejemplos, que podría poner, la escena entre Ortrudis y Federico en el acto segundo tiene muchos puntos de contacto con la escena entre Kundria y Klingsor. Conviene que sepan esto ciertos sujetos que, revelando una ignorancia completa en la materia, se atreven a sostener que en el **Lohengrin** no hay ―nada‖ de lo que constituye la innovación de Wagner.

Pero lo que allí está solo en embrión, en **Parsifal** lo tenemos ya completamente desarrollado en todas sus partes y sin una sola inconsecuencia.‖ (Texto en ―Los Titanes de la Música‖, de Ediciones Anaconda, 1959).

―Debemos considerarnos felices de haber sido rodeados
o influenciados desde nuestra infancia de creencias religiosas.
Nada de lo que nos viene del exterior puede reemplazarlas;
ellas se nos revelan en su profundidad, de una manera
cada vez más bienhechora, a medida que entramos en años.
Saber que habrá un día de Redención
será siempre el bien más precioso de la humanidad.‖
Ricardo Wagner.
―La música revela la esencia mas íntima de la religión cristiana
con inigualada precisión.
La música detiene toda lucha entre la razón y el sentimiento.
Pero, por encima de toda posibilidad de pensamiento concreto
el poeta tonal visionario nos revela lo inexplicable:
adivinamos, sentimos y vemos que este insistente mundo de la voluntad
es solo un estado que se desvanece anta la Verdad Única:
―Sé que mi Redentor ha vivido‖.
Ricardo Wagner, (Religión y Arte, cap.lll).

―La religión es, según Wagner, para la vida interior, lo que la monarquía es para la exterior. Incluso en aquellos años (1848-1852), en los cuales Wagner estaba casi directamente enemistado con el Cristianismo ya histórico, no existe ni un escrito suyo en que no hable de la religión como fundamento de ―la propia dignidad humana‖, como ―la fuente de todo arte‖, etc. Las iglesias, por el contrario, y la cristalización de la revelación en dogmas – aunque en su mayoría son tratadas por Wagner con gran respeto y le dan la oportunidad de tratarlas llenas de luz -, parece que personalmente le son ajenas, de manera que se pueden leer todos sus escritos sin adivinar a qué confesión cristiana pertenece y, ni de sus doctrinas, ni de sus obras artísticas, ninguna forma concreta de Cristianismo tiene el derecho de atribuírselo.‖ Houston Stewart Chamberlain, ―Richard Wagner. Ideología‖.

―…en ―Religión y Arte‖, Wagner deja bien claro que su obra no quiere sustituir la Religión, sino que quiere ―expresar la esencia de la religión‖. O sea indica que la esencia más positiva de la religión no es su teología, sino el sentimiento de Amor y Compasión ante el dolor del mundo, y esta esencia se expresa mucho mejor por las artes que por la palabra escrita. ―Parsifal‖ de Wagner o el mismo ―Mesías‖ de Haendel acercan mucho más al Dios del Amor y la Compasión que todos los textos de teología juntos, y desde luego mucho más que ese texto lleno de odios y miserias que es el Antiguo Testamento.‖ Ramón Bau, ―Controversias con Ortega y Gasset sobre Wagner‖.

—…Resumen**:** En este artículo se analiza *Parsifal* (1882), última obra del compositor alemán Richard Wagner, centrando la atención en una peculiar concepción del Tiempo manifestada principalmente por el material musical, en profunda articulación con texto y escena. Con ayuda de esto se intenta desvelar el sentido de las últimas palabras de la obra, —Erlösung dem Erloser‖, como expresión de la decadencia de un orden imposible de restaurar a pesar de la intervención de Parsifal, idea determinada por la sintomatología de toda una época que está en la raíz del proyecto wagneriano.

…Wald, schattig und ernst, doch nicht düster. Eine Lichtung in der Mitte, (Wagner, 1985: 76)(1) (1*) "Selva umbría y severa, pero no lóbrega. Hacia el centro, un claro" (Wagner, 1999: 5)* es la indicación de Wagner para la primera escena de *Parsifal*. No es la oscuridad sino la sombra la que llena el cuadro, la *semioscuridad mística*, (Otto, 2009: 96) de modo que toda la acción se desarrollará en un bosque (*Wald*) umbrío en el centro del cual se halla un *claro* (*Lichtung*). En esa tensión tan heideggeriana entre *Wald* y *Lichtung*, luz y oscuridad -que para el pensador alemán tiene lugar en toda obra de arte- se sitúa el espacio en el que se manifestarán los síntomas de decadencia de la sociedad del Grial, de la degradación de un orden imposible de restaurar, después de haber olvidado la sabiduría del cristianismo original.

… Wagner recoge de la tradición los fundamentos musicales para poner en escena todas las desesperanzas, excitaciones y trastornos de la sociedad occidental moderna, con una consciencia verdaderamente artística, esto es, *religiosa*: apuntando a la *katharsis* del espectador mediante la objetivación artística de un fenómeno espiritual que transforme interiormente al que lo recibe. La caracterización de la tragedia que hizo Aristóteles es una manifestación lúcida de ese propósito…

Wagner había trabajado en dos esbozos mucho antes de darle la forma definitiva a *Parsifal*. En 1848, finalizó el boceto de un drama llamado *Jesús de Nazaret* y en 1856, apuntó algunas ideas en torno a un drama budista que bautizó como *Die Sieger* (*Los vencedores*). Estos dos proyectos fueron apartados momentáneamente para dedicarse intensamente al ciclo dramático de *Der Ring des Nibelungen* y a *Tristan und Isolde*. Tiempo después, *Jesús* y *Buda*, personajes históricos que protagonizarían ambos proyectos, se fundirían en la figura mitológica de Parsifal, producto de todos los combates humanos descritos en obras precedentes y sincretismo de las tradiciones espirituales vertebradoras de Oriente y Occidente (Leighton y Crump, 1927: 71-74).

De esa forma lo histórico se diluía, en coherencia con la concepción wagneriana de la tragedia, en la que la narración de los acontecimientos se sitúa en una dimensión extra-temporal, o bien remitía a unos orígenes mitológicos. El complejo sincretismo mitológico está al servicio del último horizonte wagneriano: la regeneración de una sociedad frívola y materialista donde el arte y la cultura tiene una función meramente ornamental. Wagner creía en la potencia poética y creativa del mito como lenguaje nacido de las entrañas del pueblo, donde cada una de las figuras adquiere relevancia y fuerza espiritual en la medida en que refleja la condición humana universal (Mondadori, 1987: 280)…

...Parsifal, en gran medida síntesis de toda la producción del compositor alemán, es también un vasto compendio de figuras y símbolos occidentales que entran en juego con los contornos desdibujados, circundados siempre de interrogación y misterio. Dentro de ellos, el problema de la *Redención* es el eje principal alrededor del cual los otros motivos tienen presencia. Se podría afirmar que toda la obra es un poema de iniciación en el que el ingenuo protagonista emprende un camino espiritual para alcanzar el autoconocimiento y la salvación…

…Cabe tener en cuenta la naturaleza metafísica que Wagner -como otros románticos: Schopenhauer, Schelling... concedía a la música (no desligada de las otras artes) y su poder transformador como expresión de las necesidades colectivas e inconscientes de un pueblo, algo que se estaba perdiendo en la sociedad moderna en manos de la masificación y comercialización de la cultura (Castrillo; Martínez, 2004: 372). Entendiendo *pueblo* por ―la suma de todos aquellos que sienten una necesidad comunitaria‖, afirmaba que ―todas las grandes invenciones son acciones del pueblo, mientras que, por el contrario, las de la inteligencia no son más que explotaciones, derivaciones e incluso fragmentaciones y mutilaciones de las grandes invenciones del pueblo‖ (Wagner, 2007: 35 y 40). En el caso de la música, Wagner lo achacaba a una excesiva abstracción, con el desarrollo del contrapunto, desarraigada de la expresión humana: ―[La música] de ser un asunto del *corazón* pasó a ser un problema del *entendimiento*, de ser la expresión de la ilimitada nostalgia cristiana del espíritu se transformó en el libro de cuentas de la moderna especulación bursátil. También el vivo aliento de la voz humana, eternamente bella y de noble sentimiento, tal y como surgía del pecho del pueblo, incólume, fresca y siempre joven, derribó ese castillo de naipes contrapuntístico‖. (Wagner, 2007: 78)

En este sentido, confiaba en la música como arte que ―humaniza a los pensamientos que no pertenecen a las esfera de lo sensible‖ (Wagner, 2007: 70). El drama-musical wagneriano rechazará los temas históricos en la medida en que buscará, en el carácter *meta-histórico* de los mitos y leyendas, captar el espíritu humano en su condición universal. Pero en ese drama musical, sólo la música será la alianza unificadora de todas las otras artes y el texto puesto en escena la transcripción ―palpable‖ de la música. Sólo la estructura íntima de una música sagrada podrá expresar el anhelo humano de redención que inaugure un orden nuevo, el de la compasión, el amor y la conciencia.

Du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit. ―Ya ves hijo mío, el tiempo aquí es espacio‖ (Palabras que Gurnemanz dirige a Parsifal cuando ambos se dirigen hacia el Castillo del Grial).

En la obra de Wagner el espacio es imaginario pero real, en la medida en que los acontecimientos representados en la escena son símbolo de la realidad: el verdadero espacio en el que acontece el drama es el espacio interior del receptor de la obra, sumergido absolutamente en lo trascendente (Soler, 1994: 223). En esencia, es un punto intersticial o mundo intermedio entre la tierra y el cielo: el *mundus imaginalis*, situación mediadora entre el mundo inteligible -no racional- y el mundo sensible, donde la imaginación permite la ascensión. En tanto que símbolo,

esta escena, con su *Verwandlungsmusik*, nos señala que el lugar al que Gurnemanz y Parsifal se dirigen ocupa ese espacio intermedio al que hace referencia Henry Corbin, donde ―los Espíritus toman cuerpo y los cuerpos se espiritualizan‖ (Corbin, 1996). Parsifal hace notar que pierden su posición temporal cuando se dirigen hacia allá. El reino del Grial existe en el *espacio no-local* (Penrose, 1996: 433), *topos* de las Ideas más allá del tiempo y sin contacto con la materia.

La consciencia de Parsifal necesita percibir el tiempo como algo que fluye -como toda consciencia-. Pero esto no es así porque el Castillo al que se dirige es lo que Eckhart a propósito de Lc, 10,38 (*Intravit Iesus in quoddam Castellum*...) llamaba la *ciudadela del alma*, custodia y luz del espíritu, la parte del alma que la hace semejante a Dios, punto sin espacio entre el tiempo y la eternidad (Eckhart, 2006: 45-46).

No sólo entre los físicos teóricos y los místicos medievales hallamos esa concepción del espacio-tiempo. En su lúcido ensayo sobre el espacio en la imaginación poética, Bachelard afirma: ―Creemos a veces que nos conocemos en el tiempo, cuando en realidad sólo se conocen una serie de fijaciones en espacios de la estabilidad del ser, de un ser que no quiere transcurrir, que en el mismo pasado va en busca del tiempo perdido, que quiere ―suspender‖ el vuelo del tiempo. En sus mil alvéolos, el espacio conserva tiempo comprimido. El espacio sirve para eso.‖ (Bachelard, 2000: 31).

La detención del tiempo tiene lugar en el abismo en el que se sitúa la orquesta, la música se opone al discurso temporal. Sin perder de vista la fuerte imbricación de las artes en el drama musical, la dimensión y repercusión histórica de la obra de Wagner ha sido considerada por encima de todo, en su vertiente musical. El drama-musical wagneriano no obstante, se juzgaba superior a la ópera en el sentido de que el texto dejaba de ser un mero pretexto para la música. Por lo tanto, para Wagner la música no es una simple guarnición del texto literario, sino la obra fruto de la imbricación de diferentes artes que trabajan conjuntamente, y aunque el fin último es el drama, la música es la manifestación de la que nace la gran obra artística del futuro (Robertson, Stevens, 1993: 217). Podríamos afirmar que existe una salvación paralela, la de la música situada en otro plano, que como veremos es la que aporta orden, equilibrio y unidad a la obra. Aún sin olvidar la fuerte concordancia y reciprocidad de palabra, música y escena (*Wort-Ton-Drama*), la conjunción y superposición de *Leitmotive* (temas conductores) asignados a cada personaje, sentimiento, concepto, situación... que componen un complejo tejido musical, hacen posible una estructura dramática sin grietas: Wagner logra una unidad sin precedentes empleando el mínimo de elementos para expresar la máxima profundidad, incorporando a la obra dramática formas contrapuntísticas propias de la música litúrgica.

En este sentido, la música de *Parsifal* está construida sobre la base de la tradición eclesiástica, y al mismo tiempo abre la puerta a la música del futuro. Con una infinita capacidad expresiva, se acentúan las oscilaciones tonales que toman motivos y harmonías sencillas para llevarlas a posibilidades de expresión insólitas,

que anunciaban un futuro tan incierto como fértil. La angustia cromática -carencia de estabilidad o puntos de referencia tonales claros-, que ya se encuentra en obras anteriores, es la equivalencia musical de la angustiante espera del redentor que impregna la narración. De la misma manera, varios factores musicales contribuyen a generar un aura sagrada que irradia toda la obra desde el preludio inicial. Hay una constante búsqueda de *resonancia* mediante un contrapunto de ―falsas relaciones‖, con frases musicales desplazadas, que producen un efecto característico tanto en *Parsifal* como en otras obras del compositor alemán.

En efecto, Wagner preside -consuma- ese proceso de disolución de la tonalidad que tiene su organización musical y manifestación cultural e ideológica más desarrollada en el expresionismo y la segunda Escuela de Viena (Fubini, 2001: 134). Aunque ya desmantelado el frágil edificio de la tonalidad, todavía hallamos en Wagner puntos de referencia tonales en los que descansa la música. En este sentido, *Parsifal* es la última y *fronteriza* obra del músico que fecunda el camino que seguirá el siglo XX. Sin la obra de Wagner no hubiera sido posible la particular expresión de Mahler, Strauss, Debussy o Schönberg (Soler, 1987: 40).

…Palestrina ya introduce en sus obras el cromatismo (Jeppesen, 1970) - y muy especialmente, poco después Carlo Gesualdo - pero queda escondido entre silencios, a diferencia del acento que tienen en la obra de Wagner, hacia una disonancia asimilada y canalizada como potencia expresiva. En su obra anterior *Tristán e Isolda* ya encontramos la culminación de ese proceso en el famoso ―acorde de Tristán‖ (*Fa*, *Si*, *Re sostenido*, *Sol sostenido*), *bautizado* así en centenares de análisis (Bailey, 1985: 103-305) (10) *(10) Donde se dedican más de doscientas páginas al análisis del preludio de Tristan und Isolde* que varios autores llevan a cabo, focalizado en el mencionado acorde.) , en la medida en que más allá de su utilización dramática, Wagner lo sitúa como una auténtica declaración, como un manifiesto teórico.

Obra sagrada. Los mecanismos de redención mediante el arte ―cuando la religión se vuelve artificial‖ están en marcha. Pero ese horizonte wagneriano no es genuino (aunque sí la forma en la que se pretende alcanzarlo). Tiene un contexto bien definido, una tradición que arranca a finales del siglo XVIII, en los albores del primer romanticismo. Pero por encima de toda fuente intelectual historiográfica, se desprende de esta y otras obras, la admiración por las enseñanzas de Jesús de Nazaret y el modelo que constituye de redención por amor y renuncia, ideal tan presente en el budismo como en el cristianismo. El profeta que mandaron crucificar ofrece su vida para la redención de todos los hombres, y se convierte así en la figura garante de la llegada del Reino de Dios. Jesús es un maestro, un modelo de vida arrebatado también por la búsqueda de un ideal humano y trascendente. Su entrega tiene un valor especialísimo: Dios es un ser que en lugar de servirse del hombre se pone al servicio del hombre y por eso todo hombre que da su vida por los otros (al margen de su confesionalidad) verdaderamente se une al Cristo. El mismo Grial, en el *Parzival* de Wolfram, requiere ante todo humildad y sacrificio, servicio a Dios. Cuando Parzival se acerca a la ermita de Trevrizent para llevarle la noticia de que Amfortas

ha sanado, éste le aconseja prudencia y humildad y le dice: ―Dios tiene muchos misterios. ¿Quién se sentó con Él para aconsejarle? ¿Quién conoce los límites de su poder? Incluso todos los ángeles no pueden precisar su final. Dios es Hombre y la Palabra del Padre, Dios es Padre e Hijo, y su Espíritu Santo puede prestar un gran auxilio‖. (Eschenbach, 2005: 373)

La escena del Viernes Santo en *Parsifal* es especialmente relevante. Ahí se intenta escenificar la idea del Cristo como arquetipo mítico del redentor. A diferencia de Buda, Jesús es un mártir que gracias a su sufrimiento da lugar a una religión de la redención, mientras que tanto el budismo como el brahmanismo son religiones de sabiduría. El sufrimiento del Cristo reproducido en el sufrimiento humano es inexpresable mediante la palabra: se muestra a través del lenguaje de la música, capaz de transmitir la experiencia de Parsifal al sentir el lamento de Dios (Kienzle, 2005: 104-107).

Con Wagner, consideramos que el estremecimiento del hombre ante lo numinoso no debe confiarse a la rigidez de las instituciones y sus ritos artificiosos envolviendo la aridez de unos dogmas estériles. En *Kunst und Religion* sostenía que en el terreno artístico es donde lo simbólico adquiere su verdadera potencia expresiva:

Advirtiendo esto la religión ha pedido siempre el auxilio del arte, que a su vez fue incapaz de su más alto desarrollo en tanto que se limitó a proponer a la devoción de los sentidos aquellas pretendidas verdades reales de los símbolos, produciendo solamente imágenes idólatras de fetiches, mientras que cumplió su verdadero cometido cuando, mediante la representación ideal de la imagen simbólica, contribuyó a la comprensión de su íntima sustancia, es decir, de la verdad divina inexpresable. (Wagner, 1925: 29)

En su sentido fundamental, el sacrificio de la misa -con su peculiar antropofagia del fiel que ingiere el cuerpo del Cristo- regenera la muerte de Dios y vivifica la presencia de la sangre para alcanzar la redención: en la sangre derramada hay un símbolo perfecto del sacrificio y la entrega a Dios, y una culminación de toda la materia que los antiguos ofrecían a espíritus y dioses: leche, miel o vino. Las heridas y el color rojo, guardan el mismo significado, y así es que en el *Perceval* de Chrétien de Troyes, el héroe es un caballero rojo que encuentra a un caballero de armadura roja, que vuelve rojos los ojos que la miran, en el duro tránsito de la guerra y el sacrificio (Cirlot, 2008: 399). En la obra de Wolfram, también Parzival encuentra a un noble caballero, primo del rey Arturo llamado el Caballero Rojo: ―Su armadura era tan roja que los ojos se ponían rojos de mirarla. Su caballo era rojo y rápido, y rojo era también el adorno de su yelmo. La gualdrapa de su montura era de terciopelo rojo, y más rojo que el fuego era su escudo. Su guerrera era completamente roja y de cota amplia y elegante. Roja era
el asta de la lanza, roja la punta…‖(Eschenbach, 2005: 88)

De este modo, el ancestral diálogo del yo con la divinidad encuentra su semillero más valioso en el inagotable brotar del arte, en la relación entre obra y receptor. Mircea Eliade creía que la experiencia religiosa está ―camuflada‖ en la

experiencia estética y en el arte. Yendo más allá podríamos afirmar que en el arte hallamos la más intensa manifestación del sacrificio litúrgico que sostiene lo sagrado. Y en este sentido, la música (acaso por su semántica suprarracional, hermanada con el lenguaje matemático) ha sido en nuestra tradición el intermediario privilegiado en ese diálogo incesante, y de hecho -tal y como la conocemos -es producto del cristianismo, en el sentido de que la organización del material fue llevada a cabo por el mundo cristiano y su ideología y nació en manos de la liturgia cristiana (Soler, 1994: 208).

Tiempo, ritual y narración son las obsesiones de esta obra, donde la primera somete a las otras dos. La música puede ser entendida como una combinación de números organizados como sonido, que se disuelven en el tiempo que ya siempre es pasado. Pero la música no es el arte de construir el tiempo mediante sonidos no lingüísticos, sino que se trata de la *desocultación* de la verdad que ya se encuentra oculta, velada, en este material con el que trabaja (esto es, el tiempo), de la misma manera que el escultor desoculta la Forma que ya se encuentra en la piedra eliminando lo que no permite objetivarla.

Encontramos en la obra una tensión entre el tiempo circular y el tiempo lineal. Parsifal sustituye al rey enfermo Amfortas, lo que implica una manifestación cíclica de renovación del reino y nos remite a una ontología arcaica. Pero a la vez el valor introducido del mesianismo, de esa angustiante espera manifestada incesantemente, confiere a la narración la linealidad posthegeliana de la historia como sucesión de teofanías: ―cuando llegue el Mesías, el mundo se salvará de una vez por todas y la historia dejará de existir‖ (Eliade, 2009: 106). Y sin embargo, en la estructura musical motívica hallamos alguna señal: la repetición de lo idéntico se presenta como si fuera algo nuevo, mientras que no lo es, con lo que no hay un verdadero despliegue temporal aunque pueda parecerlo (Adorno, 2008: 42). Con ello, su música parece ajena al tiempo ordinario de la duración mesurable.

El último Acto se desarrolla en los dominios del Grial y el Viernes Santo. Parsifal ya le ha arrebatado la lanza a Klingsor, su castillo se ha hundido y su jardín se ha marchitado. Él es el Salvador y el nuevo rey, y se dirige junto a Gurnemanz y Kundry (a quien bautiza como primer acto de su oficio) hacia la Sala del Grial. Dos cortejos entran; uno llevando al féretro de Titurel y el otro portando el Grial y el rey Amfortas. Las campanas suenan mientras los caballeros le piden a Amfortas que descubra el arca, a lo que él se niega, pidiendo alcanzar la salvación con la muerte.

La redención es la consumación y eliminación del tiempo histórico. Abolición del tiempo, nostalgia del eterno retorno contra el historicismo del siglo XIX. En la última escena, el arpegio de las arpas acompaña los tremolo piano de las cuerdas y las voces del coro y vuelve a sonar el tema del preludio al Acto I, la comunión. El Grial se descubre y con ello el tiempo se detiene, alcanzando la eternidad, la liberación redentora del nirvana. Parsifal exclama *Den heil'gen Speer -ich bring'ihn euch zurück!* (¡Vengo a devolveros la lanza sagrada!) y ordena que se descubra el Grial: *Enthüllet den Gral, öffnet den Schrein!* (¡Descubrid el Grial, abrid el arca!) La paloma desciende sobre su cabeza, en clara alusión al bautismo de Jesús,

en el que el Pneuma divino desciende en forma de paloma. Las vibraciones de las arpas acompañan desde ese momento la escena, llenándola como lo hace la luz del Grial, hasta el final de la obra.

Erlösung dem Erloser! (—Redención al redentor!‖), se oyen las voces apenas audibles -a diferentes alturas en la escena- que envuelven la comunión, repitiendo la exclamación en un círculo ascendente de quintas, desde Re mayor, La, Mi...hasta llegar al Re bemol mayor, subdominante de La bemol mayor, con la que comenzó el preludio. Intenta resurgir una y otra vez en las trompetas, pero el tema del preludio -la comunión, compuesto de amor divino, fe y esperanza- envuelto por las voces, no logra manifestarse. A pesar de que en el preludio ya está todo resuelto, éste no se recupera en forma completa al final de la obra. Más cerca del pesimismo de Schopenhauer que del hegelianismo que en ocasiones aflora en sus escritos, Wagner concluye con una intervención de Parsifal que no deja de ser poco convincente: la redención no es posible y el tiempo se detiene tras la intervención del Grial, mientras orquesta y coro realizan la última —comunión sonora‖: los arpegios en *la bemol* de las arpas y el etéreo *la bemol* de las sopranos se funden en esa perpetuidad.

Se cumple la afirmación del poeta romántico William Blake: *el progreso es el castigo de Dios*. Desde una cosmovisión propia de la cultura clásica, podríamos afirmar que la edad de oro se sitúa al principio y no al final, a pesar de la intervención mesiánica de Parsifal.(13) *(13) La corrupción humana, análoga a la de los metales en la cultura grecolatina, es la pérdida de la pureza primigenia. Por esa razón, sólo la restauración de aquel que conserva dicha pureza, el necio o inocente (der Tor*, que también significa —puerta‖) que encarna el proceso desde desconocer su propio nombre a conocer su sentido último, puede alcanzar la categoría de redentor.

En la expresión de esa inalcanzable redención, la música tiene un papel decisivo. Ésta se opone, a lo largo de la obra, a la progresión temporal y la tensión dramática. Se trata, como afirmaba Adorno respecto a *El holandés errante*, del despliegue de un instante en el tiempo como declaración de rebelión contra el tiempo lineal. En la dicotomía entre *tiempo sagrado* y *duración profana* (Eliade, 1957: 53) el plano musical se sitúa en la primera dimensión, en razón de su oposición a la sucesión, aunque su vida sonora transcurra, en apariencia, de forma lineal.

La condición sagrada de la obra dramática no es reciente: el hombre siente desde siempre la necesidad de ver representado en un espacio escénico todo aquello que *puede y teme ser*. Como afirmaba Aristóteles, se trata de una operación purgatoria, catártica, que nos sitúa -ahora- frente a la consciencia del paraíso perdido -bien sabía Proust que el paraíso sólo existe como paraíso perdido- y nuestra condición de seres caídos. A eso se refería Nietzsche cuando hablaba del desdoblamiento del espectador frente al mundo transfigurado de la escena, en ese retorno a la patria primordial (Nietzsche, 2005: 183,184).(14) *(14) Aunque como hemos visto, después rechazará esa concepción del drama regada de un pathos* cristiano, en favor de lo *trágico* como forma estética de la afirmación heroica y no como solución moral o —receta médica‖ (Deleuze, 2002: 29). *Parsifal* es la síntesis última de alguien que creía en el valor purificador y redentor de la obra de arte y

en un sentido absoluto, del drama musical.(15) *(15) Esto es algo que no pueden rescatar mentes nubladas por desconocidos prejuicios como la de Gregor-Dellin, quien al margen de haber desarrollado una labor de documentación excelente y única sobre la vida del compositor, se refiere al proyecto únicamente* como ―religión encubierta‖, creemos que cometiendo flagrantes reduccionismos (adolece de lo mismo de lo que está acusando a Wagner) sobre sus ideas estéticas y sobre la misma idea de ―Religión‖ (Gregor-Dellin, 1983: 272-275). Pero la razón instrumental sigue asediando la experiencia de lo ―absolutamente otro‖ a la que -sólo- nos conduce el *poetizar* originario, como avisaba Heidegger (16) *(16) En Hölderlin und das Wesen der Dichtung* el pensador alemán rechaza la poesía como *adorno* de la existencia y nos recuerda que ―*Habitar poéticamente* significa estar en la presencia de los dioses y ser tocado por la esencia cercana de las cosas‖) y Adorno años más tarde. La *otredad* siempre oculta por nuestra vida cotidiana se sube al *Festpielhaus* soñado por Wagner para consagrar la vida pasajera, para que lo profano se transmute en sagrado, para que nuestra vida fugaz se eleve a las alturas de lo imperecedero: ―La acción dramática es la *rama del árbol de la vida* que le ha crecido a éste de manera inconsciente y no arbitraria, que ha florecido y se ha marchitado según las leyes de la vida, pero que ahora, separada de él, está *plantada en el suelo del arte* para tomar de éste nueva vida, una vida más bella e imperecedera, y crecer hasta hacerse árbol frondoso, perfectamente equiparable al árbol de la vida real en su fuerza y en su verdad internas y necesarias; árbol frondoso que, convertido en objeto para la vida misma, la lleva a contemplar su propia esencia y eleva lo inconsciente en ella a consciencia de sí‖. (Wagner, 2007: 157).

La atmósfera burguesa que llenaba y sostenía los festivales de Bayreuth desde sus inicios, como el mismo Nietzsche descubrió, nos lleva a pensar en un cierto *fracaso* wagneriano. Su obra nos alerta de la masificación y por ende, comercialización de la cultura. El Occidente europeo es hoy un cementerio de signos descartables, ha sacrificado sus raíces culturales en manos del positivismo y el racionalismo pragmático para acabar rindiéndose al indigno y empobrecedor espectáculo del fetichismo de la mercancía, tanto en el arte como en la vida, donde no hay búsqueda ni camino. Trascendental y arriesgada es la búsqueda, en la que el camino para llegar al destino es más importante siempre que el destino mismo, pero hoy los tránsitos no son trascendentales.

Y sin embargo la liturgia dramático-musical wagneriana continua interpelándonos, restaurando el olvidado camino destinado al espíritu humano, en su desamparo y angustia, hacia la redención. Sus signos siguen siendo portadores de sentido, porque en tanto que arquetipos, apelan al fondo sagrado de todo colectivo humano. De todas maneras, en su empeño por rechazar la entrada de lo histórico en sus *Musikdramen* sagrados, Wagner tenía la intuición que más tarde sistematizaría Eliade: el tiempo sagrado y el tiempo profano no tienen una sucesión simultánea porque son dimensiones *inconmensurables*. Para participar en la liturgia wagneriana hay que ―salir de la duración temporal *ordinaria* para reintegrar el tiempo mítico reactualizado‖ (Eliade, 1957: 53).

En 1914 los mejores teatros de Europa abrían el telón para *Parsifal*, la civilización europea recibía esta obra magistral, último testamento de Richard Wagner, mientras Oswald Spengler trabajaba en *Der Untergang des Abendlandes* (*La decadencia de Occidente*), anunciando un crepúsculo en términos biológicos: la putrefacción de una estructura orgánica que muere. El drama místico del compositor alemán resonaría poco después en los campos de batalla de la barbarie, entre la catástrofe y el dolor absurdo de la guerra. Ahora sigue ocupando escenarios del mundo, pero maltratada, reducida, sin que llegue a nosotros ni el eco de ese dolor profundo desde el que emergió, despojada de su valor sagrado. Como toda música nacida de esa profundidad, no es en la actualidad más que una circunstancia sonora, *tolerada* como simple aderezo de una cultura que ha olvidado sus fundamentos, y que paulatinamente y de forma irreversible, se destruye a sí misma. En el crepúsculo de una civilización, el espíritu de Wagner descendía al abismo de su tiempo y lanzaba con su gran síntesis artística e ideológica un aviso apuntando a un esfuerzo de salvación espiritual, frente al orden corrosivo de una sociedad industrial y burguesa que se consolidaba sin escuchar el *Requiem aeternam deo*, ignorando la muerte de Dios.

Si nos situamos en el dinamismo de la historia y dejamos de reverenciar las obras del pasado como *monumenta*, éstas pueden revitalizar súbitamente. *Parsifal* es un clásico, y como tal en él se conserva no un testimonio de algo desaparecido, sino un mensaje que habla a cada presente en una suerte de presente eterno, y por lo tanto que sigue perteneciendo a nuestro mundo (Gadamer, 1960: 359). Pese a lo dicho, no podemos dejar de constatar un cierto naufragio en el camino de ésta y otras obras decisivas en la estética wagneriana, cuando se quiebra el diálogo con un receptor desguarnecido, desprovisto de la mediación entre la obra y el público que proporcionan los *comentarios*. Y más si tenemos presente que el *Bühnenweihfestspiel* no admite una re-presentación (entre las otras, como cualquier ―obra de repertorio‖) porque fue concebido como pura presentación, *epifanía*. Con *Parsifal* en el horizonte de nuestro universo cultural, resplandece con fuerza una de nuestras ruinas: la pérdida de una mirada unitaria.‖ Diego Civilotti, ―Tiempo sin Tiempo: La Salvación Frustrada. Redención y Música Sagrada en Parsifal, de Richard Wagner‖, (Estracto).

―La leyenda de Santo-Gral empezó a repartirse por el mundo de un modo harto significativo, a partir del momento en que la dignidad imperial comenzó a ejercer en un terreno más idealista, al mismo tiempo que el tesoro de los Nibelungos perdía de momento en momento su precio material para ser reemplazado por un objeto de valor más espiritualista. La transformación espiritual del tesoro en el Gral se consuma en la conciencia germánica, y ese Gral debe ser considerado, al menos en el sentido que le atribuyen los poetas alemanes, como el representante ideal y el sucesor del tesoro de los Nibelungos. Este símbolo llegaba también del Asia, cuna del género humano. Dios lo había otorgado al hombre como el resumen de toda santidad.

La conquista del Gral reemplaza entonces a la lucha por el tesoro de los

Nibelungos. Del mismo modo que el mundo occidental, en las luchas del alma, terminó por buscar más allá de Roma y el Papa el verdadero lugar de salud en Jerusalén junto a la tumba del Redentor; y, no habiendo encontrado tampoco allí la paz ansiada, volvió mas lejos, hacia el Oriente, las fervientes miradas del alma y de la materia para descubrir el santuario origen de la humanidad, así el Gral volvió desde el profanado Occidente a su inaccesible patria, a la pura y casta tierra natal de los pueblos…

¡Sí; a esta huída lejos del mundo debe su nacimiento y su desarrollo Parsifal! ¿Qué hombre, durante toda una vida de alegrías y satisfacciones materiales, puede abismar su mirada en el fondo de este mundo de matanzas y rapiña organizadas y legalizadas por la mentira, la impostura y la hipocresía sin verse obligado a veces a separar de él su vista estremecido de dolor y poseído de disgusto?‖ Ricardo Wagner, ―Parsifal‖.

―En el hombre normal, todos los sentidos y mas especialmente su órgano de percepción, el cerebro, están por completo al servicio de su voluntad. Hemos de admitir con vergüenza, que esta voluntad no ha buscado otra cosa que vivir o sea, alimentarse con el exterminio de otros y reproducirse por propagación. Cuando por el dolor y el sufrimiento las facultades de percepción se emancipan del servicio de la voluntad, llegamos a ahondar la horrible naturaleza de la misma y por medio de ese conocimiento nos elevamos a la simpatía, esto es, a la compasión del sufrimiento. En este abandono de nuestra condición egoísta, por la exclusión de nuestra individualidad, está el fundamento de la más alta virtud, de una moral hasta entonces ignorada, llegándose así al verdadero secreto de la redención‖. Ricardo Wagner, ―Carta a Augusto Röckel‖, 1855.

―El vocablo **Mitleiden** empleado por Wagner, que aparece en los enigmáticos versos de la promesa, ha sido traducido por la palabra Compasión; sin embargo su justo equivalente castellano sería Conmiseración, ya que su significado exacto es, padecer o sufrir por las miserias de los otros. Wagner decía que el sufrimiento por el dolor propio, es común al hombre y al animal. Por lo contrario el sufrimiento por el dolor ajeno, es solo una característica del ser humano. Este sentimiento exaltado, mata el egoísmo y es propio de los santos, que al experimentar en sí mismos todos los dolores de la humanidad, se elevan y perfeccionan hasta poder llegar a ser redentores.‖Dr.Carlos J. Duverges,‖Parsifal‖.

―… hay que reservar un lugar de honor a la ―pregunta fatídica‖. La explicación que de ello dan los propios escritores no parece muy satisfactoria. Chrétien de Troyes y Wolfram von Eschenbach intuyeron, antes que los psicoanalistas, que la inhibición que impidió hablar a Perceval estaba causada por una falta cometida anteriormente y que su mente rechazaba (no ignoraba, pero quería ignorar, que tras su partida su madre había muerto de pena). Pero se atienen, en un plano realista, a las soluciones fáciles: Parzival no hace preguntas a nadie porque su madre, y sobre todo su instructor, Gurnemanz, le habían recomendado expresamente la discreción. Wagner pensaba, con mayor profundidad, que si Parzival no se inquietaba ante todo lo que veía – el Grial, la lanza ensangrentada, las heridas del anciano rey – era porque

no había nacido todavía a la simpatía universal y, al no poder salir de sí mismo, no percibía de ninguna forma el sufrimiento de los otros.‖ René Nelli, ―El Grial en la Etnografía‖

―…la permanente dualidad, la incesante lucha entre Dios y el enemigo, el día y la noche, todo es extremadamente preciso en el Parzival de Wolfram, mientras que está casi totalmente ausente en las demás versiones, incluso en la versión cisterciense. Incluso se diría que Wolfram acentuó sistemáticamente el aspecto maniqueo de la búsqueda de Perceval. Después de todo, cuando el día de la última victoria del nazismo sobre las oscuras fuerzas judeo-plutócratas Hitler proyectaba la representación del Pársifal de Wagner – su ópera preferida, surgida directamente de Wolfram – no le faltaban desde luego razones de peso.‖ Jean Markale, ―La Búsqueda del Grial, o cómo dormir sobre un tesoro sin verlo‖.

―Conviene resaltar que ―Parzival‖ es algo mas que un mensaje elitista, capaz de alimentar unas ideas racistas, dado que no deja de ofrecer un sentido de la espiritualidad muy profundo. Y como encierra muchos aspectos positivos del cristianismo, sirvió para fomentar el mito del grial, sobre todo en el centro de Europa. Uno de los mejores ejemplos lo tenemos en la ópera ―Parsifal‖ de Richard Wagner, cuyo título hemos de ver como una variante de Parzival‖. Carter Scott, ―El Santo Grial‖.

―…Nuestro brevísimo estudio de *Lohengrin* y *Parsifal* quedaría incompleto si no se comprendiera claramente el origen y la significación de la tradición del Santo Grial. Esta hermosa leyenda, que ocupa lugar tan eminente en la mitología de los pueblos europeos, y en especial de los celtas, ha hablado a la imaginación de muchos poetas, pero a ninguno más poderosamente que a Ricardo Wagner. En su ensayo ―Los Wibelungos: Historia del Mundo según la Saga‖ (1848, *Obras en prosa*, vol. VII) se habla del origen y significación de la Caballería ideal en relación con el mito de los Nibelungos, el Grial y la raza franca. Wagner había deseado, después de escribir *Lohengrin*, ―infundir vida poética al emperador-héroe[1] *([1]Federico Barbarroja)* en nuestra escena dramática‖. Tenía que haberlo hecho en un drama hablado, porque Wagner consideraba el tratamiento musical inadecuado para un tema histórico-político. Pero sus estudios le hicieron ver que debía continuar por la senda primeramente abierta por la fábula de *El Holandés Errante* -la del drama musical simbólico,- y así, abandonando a Federico en favor de Sigfredo, se vió gradualmente conducido al proyecto y ejecución de la magnífica trilogía de los Nibelungos.

El ensayo ―Wibelungen‖ fué el resultado de sus estudios, y revela la maravillosa facultad del maestro de penetrar en los mismos cimientos de un asunto. Así, con certero instinto, nos muestra el nacimiento de las primeras razas en el Este bajo la tutela de los ―troncos-padres nacidos de los dioses‖. ―Su procedencia del Este -dice Wagner- ha subsistido en la memoria de los pueblos europeos desde los más remotos tiempos: las Sagas conservaron esta tradición, si bien muy desfigurada. El mantenimiento del poder de los reyes en las diferentes naciones, su restricción a una raza favorecida.., debieron de tener una honda base en la conciencia del pueblo;

se basaban en la memoria del prístino hogar asiático... La leyenda de una ciudad o castillo primitivos, construidos por la más remota raza humana, y rodeados de paredes ciclópeas para guardar a su más santo fetiche, se encuentra en casi todas las naciones del mundo, y especialmente en las que podemos presumir se diseminaron hacia el Oeste desde aquellas primitivas colinas de Asia. ¿Es que no existió verdaderamente el arquetipo de esas ciudades fabulosas en el remoto hogar de esos pueblos? Seguramente hubo una ciudad antiquísima y amurallada que guardó en su seno la más antigua y venerable raza, el manantial de todo patriarcalismo, esto es, de la *Realeza unida al Sacerdocio*.‖[2] *([2] Aquí tenemos el germen de la idea del Rey-Sacerdote de la Hermandad del Grial, que Wagner personificó y desarrolló después en Parsifal).*

En *Federico Barbarroja* reconoce Wagner ―al representante de la última Realeza popular primitiva y racial‖, a un ―Gobernante del Mundo‖, a quien de todos los países acudían embajadores de Reyes con valiosos dones como homenaje a su poder imperial. Pero Palestina hizo llegar a sus oídos el grito para que salvara el Santo Sepulcro. A la Tierra de la Mañana volvió Federico su mirada; una fuerza irresistible lo condujo a Asia, a la cuna de las naciones... Había oído maravillosas leyendas de una región magnífica en lo más hondo del Asia[3], *([3]Las antiguas tradiciones chinas hablan de Si-dzang, en el Tibet, como el gran centro del saber místico desde tiempo inmemorial. Allí fué donde el sabio emperador Yu (2207 a. de J. C.) obtuvo su conocimiento de "los Grandes Maestros de la Cordillera Nevada")* en la remota India; de un Rey-Sacerdote divino y primitivo, que gobernó allí a un pueblo puro y dichoso, inmortal porque tenía una milagrosa reliquia llamada el *Santo Grial*. ¿Podría él recobrar allí la perdida Visión de Dios, ahora monopolizada por ambiciosos sacerdotes con arreglo a su antojo?

El viejo héroe renació en él; con espléndida hueste de guerra marchó al través de Grecia. Podía haberla conquistado -¿quién lo impedía?- pero sin descanso se sentía impulsado a la remota Asia. Allá en un campo de batalla quebrantó el poder de los sarracenos. La tierra prometida se extendía ante él indisputada; sin poder esperar la construcción de un puente volante, avanzo impaciente hacia el este, y a caballo se lanzó al río: nadie lo volvió a ver.

Desde entonces, corrió la leyenda de que el Custodio del Grial había traído realmente la sagrada reliquia a Occidente. Grandes maravillas había realizado. En los Países Bajos... había aparecido un Caballero del Grial (Lohengrin), pero se desvaneció cuando le preguntaron cosas prohibidas acerca de su origen; luego el Grial fué llevado por su antiguo custodio al remoto Oriente, y quedó custodiado una vez más en un elevado Monte de la India... La espiritual ascensión del Tesoro al Grial fué realizada en la conciencia germánica, y el Grial, por lo menos en el significado que le dan los poetas alemanes, debe considerarse como el representante o sucesor ideal del Tesoro de los Nibelungos. Este también procedía de Asia, de la morada primitiva de la humanidad; Dios lo había conducido a los hombres como dechado de santidad.

Era de capital importancia que su custodio fuera Sacerdote y Rey a un

tiempo, esto es, un Maestro *(Oberhaupt)* de toda Caballería espiritual, tal como fué traído del Oriente en el siglo XII... Desde entonces la demanda del Grial reemplaza al Tesoro de los Nibelungos, y cuando el mundo occidental, no satisfecho con él, pasó más allá de Roma y del Papa para hallar su lugar de salvación en la tumba del Redentor en Jerusalén; cuando, no satisfecho ni aun allí, lanzó su anhelosa mirada, entre espiritual y física, aun más allá, hacia el Este, para hallar el primer santuario de la humanidad, entonces se dijo que el Grial se había retirado del impúdico oeste a la pura, casta e inaccesible tierra nativa de todas las naciones.‖

En lo anterior conviene observar que Wagner adopta la tradición que coloca la morada permanente del Santo Grial en un ―elevado monte‖ de la India. Y esto, junto con el relato que él hace de su origen oriental, casa íntimamente con algunas de las versiones expuestas por eminentes eruditos.

Émile Burnouf, por ejemplo, escribe: ―La única leyenda verdadera del Vaso (o Copa) sagrado, es la que puede seguirse desde el día de hoy, remontándose hacia lo pasado, en las Escrituras cristianas, griegas, persas y budistas, hasta los himnos vedas, donde se halla su significado‖[4] *([4]Le Vase Sacré et ce qu'il contient: dans l'Inde, la Perse, la Grèce et dans l'Église Chrétienne; avec un appendice sur le Saint Graal (París, 1896).*

También Rosenkranz, Simrock y otros están de acuerdo con Burnouf en que esta tradición es principalmente oriental; aunque no cabe duda de que la tradición cristiana, habiéndose apropiado la leyenda, sigue la versión de Chretien de Troyes, que elimina el elemento griego y le da una base completamente cristiana. Nutt[5] *([5]Studies on the Legend of the Holy Grail, 1888.),* sin embargo, dice que ―Wolfram von Eschenbach... nacido en los últimos treinta años del siglo XII... conoció bien el poema de Chretien, y repetidas veces se refiere a él, pero con gran desprecio, por ser una versión falsa de la historia‖.

Por los recuerdos del pasado parece ser que los eslabones de la cadena de pruebas conducen, a través de España y de los Caballeros Templarios, a San Juan el Divino, y de él, por los Esenios, hacia el Este. Un escritor reciente[6] *([6]Traces of a Hidden Tradition in Masonry and Mediaeval Mysticism, Londres, 1900)* indica que el norte de España estaba invadido, durante la edad media, por el Misticismo Arábigo, y que Guiot de Provins -o, como lo llama Wolfram von Eschenbach, Kyot, ―estudió algún tiempo en España, en Toledo, bajo eruditos filósofos árabes‖. Al lí encontró un libro arábigo que ―contenía la historia del Santo Grëalz‖. Este volumen estaba escrito con caracteres desconocidos, los cuales tuvo que aprender Guiot. Después de leerlo, empezó éste a buscar en las tradiciones de otros países, Bretaña, Francia e Irlanda, y encontró las leyendas de esto en ciertas viejas *Chroniques d'Angevin* (Anjou). Se valió de éstas como de una corroboración, e introdujo elementos occidentales en su historia; pero, según insisten a una Warton y Görres, la escena de la mayor parte de ellas se halla en Oriente, y una gran parte de los nombres son de origen oriental.

El doctor K. Sirnrock[7], *([7]Parzival und Titurel, Rittergedichte von Wolfram von Eschenbach, Stuttgart y Tubinga, 1842)* eminente erudito alemán, apunta que la tradición del Grial es la base de la enseñanza secreta de los Templarios, entre

los cuales y los Esenios había cierta relación, pues existe una leyenda de que Jesús -que, según la misma leyenda, habría sido instruido por los Esenios - eligió a ciertos discípulos suyos y les confió una ciencia secreta, más adelante enseñada a los sacerdotes de la Orden de los Caballeros del Temple.

Rosseti, que escribía en 1834[8] *([8]Disquisitions on the Anti-Papal Spirit which produced the Reformation, Londres, 1834)* dice: ―¿Por qué fueron los Templarios, que pertenecían a las más ilustres familias de Europa, sacrificados a centenares en diferentes países...? La historia nos lo dice: porque pertenecían a sociedades secretas, y profesaban doctrinas enemigas de Roma‖. Parece ser que la metempsicosis y la preexistencia del alma eran parte integrante de su sistema[9]; *([9]Véase en la página 12, últimas líneas, la cita de la carta de Wagner a Augusto Roeckel; véase también la manera como introduce el tema en Parsifal)* y, como nos dice Lecky[10] *([10]History of European Morals, Londres, 1877)* ―la doctrina de la transmigración era categóricamente rechazada por los católicos‖.

En el siglo pasado el Padre Grégoire[11] *([11]Histoire des Sectes Religieuses, París, 1828*), escribiendo sobre las doctrinas religiosas y filosóficas profesadas por los Caballeros Templarios, dice que Jesús fué educado en la Escuela de Alejandría y que había sido instruido en ―los misterios y jerarquía de la iniciación egipcia‖, transmitida a los judíos por Moisés. Que más tarde, Jesús puso a sus discípulos bajo la autoridad de San Juan, que nunca salió del Este; y que aquellas secretas enseñanzas, que ―el discípulo amado‖ transmitió a sus sucesores los cristianos primitivos o juanistas, y que éstos conservaron religiosamente, fueron por fin el origen de la fundación de los Templarios. Porque en 1118, cuando los Cruzados llegaron a la defensa de los Santos Lugares, Hugo de Payens fué reconocido por sus virtudes y su elevada personalidad como digno custodio de la enseñanza secreta, y él fué quien fundó la Orden.

Podemos también seguir esta leyenda juanista en la masonería, pues se dice que fué transmitida por los Templarios a las Cofradías Constructoras de la edad media, y así a los actuales francmasones del rito sueco. La íntima conexión de los Templarios con la masonería es reconocida por varias autoridades de la historia. Baste decir aquí que Wagner viste a los Caballeros del Grial, en *Parsifal*, con el hábito Templario, e introduce ciertos detalles masónicos en el drama. Evidentemente, además, tenía en la mente esta relación masónica cuando escribió lo siguiente: ―Así como el rey es el primero que ostenta el más alto grado de las Ordenes, así se le considera el Gran Maestre de una logia actual *(Ordenskörper)*... Como Gran Maestre de la Orden que suponemos, que ya existiera *in potentia* y no necesitara más que ser despertada a una vida de confraternidad positiva - una orden en la cual, exactamente como en las más primitivas de estas comunidades, aun los mayores servicios no habrían de dar derecho a ser admitido sino con la condición del voto de perseverante adhesión a fines más altos y altísimos-, el rey sería el eslabón viviente entre su tendencia ideal y la tendencia realista del Estado, y habría conquistado la atmósfera indispensable para su movimiento: un cuerpo de hombres de igual espíritu, eméritos *(eximirten)*, esto es, libertados por su propio sacrificio de la ley común de la conveniencia, obligados

a servirle sin reserva, y a cumplir su voluntad‖ (*Obras en prosa*, vol. IV).

Además, con especial referencia a los Caballeros del Grial de *Parsifal*, dice Wagner, escribiendo sobre la primera representación en Bayreuth en 1882: «Buscábamos el significado del Rey, en esta Compañía de Caballeros, en el verdadero sentido de la palabra «rey» como cabeza de la raza, y elegido como tal para ser el defensor del Grial; no debe guardar distinción con el resto de los Caballeros, salvo por la significación mística de la alta función reservada para él solo, y la carga de padecer, que nadie sino él podía medir».

Es imposible, en tan pequeño espacio como el de este libro, hacer otra cosa que indicar brevemente dónde pueden encontrarse siquiera algunos de los testimonios que corroboran las opiniones sustentadas por Wagner; y así llegamos ahora al último eslabón de la cadena de pruebas que es posible dar aquí; un eslabón que nos lleva a esa ―distante tierra de Oriente‖ de que nos habla, y a ese ―misterioso personaje‖ - el Preste Juan - que, como dice el doctor Simrock, está tan íntimamente relacionado con la leyenda del Santo Grial. Acerca de él poco parece saberse concretamente, salvo la exaltada naturaleza de su cargo y su gran sabiduría y pureza de carácter.

Cada rey sucesivo del Grial parece haber tomado este título, porque cuando la Hermandad del Grial deja a Monsalvat por la India, Parzival tiene que asumirlo. Dice San Marte[12] *([12]Neue Mitteilungen aus dem Gebiete historisch-antiquarischer Forschungen, II, 36.):* ―El paso del Grial a la India y la transformación de Parzival en el Preste Juan es importante de observar... No se nos dan detalles de este misterioso personaje, cuya existencia, no obstante, no se
puede poner en duda... Los Nestorianos le llamaban el Rey Johannes‖.

En el poema titulado *Der jüngere Titurel*[13] *([13]A. von Scharffenberg, 1270)* se trata muy minuciosamente del paso de los Caballeros del Grial a los reinos del Preste Juan. ―En esta obra no es Parzival el personaje en torno del cual se agrupa el principal interés, sino Titurel y su raza, cuando siguen al Fundador; luego, cuando empieza el oscurecimiento del fervor espiritual y se generaliza más el derrumbamiento del tipo de pureza, las pocas y afligidas almas caballerescas, los Templarios, con oraciones y ayunos hacen preparativos para volver al Este, de donde había venido su primitiva inspiración. Conducidos por Parzival, pasan de Occidente a Oriente‖[14]. *([14] Traces of a Hidden Tradition in Masonry and Mediaeval Mysticism, Londres, 1900).*

Pero hay un punto importante que, como se habrá visto, resulta expuesto mucho más claramente por Wagner que por las demás autoridades que hemos podido examinar, a saber: que el Grial procedía originariamente del Este; y que fué traído de su primitiva fortaleza de la India (probablemente en el Himalaya) y colocado en el santuario de Monsalvat, en los Pirineos, para difundir su luz y su sabiduría por los países occidentales. Cuando la misión hubo terminado, la Hermandad se volvió de nuevo a Oriente con la Copa sagrada. Acoplando esto con la tradición juanista y lo que Wagner dice respecto de la asociación de la leyenda del Grial con el sacrificio de Jesús, parece indicado con bastante claridad que las dos tradiciones estaban íntimamente relacionadas, si es que no tenían un origen común.‖ Alice Leighton y Basil Crump, ―La Leyenda del Santo Grial‖,

—El Gran Dictador. Charles Chaplin. (1940)…Comentario: Si se considera las circunstancias en que fue rodada esta película, es fácil creer que su contenido no va más allá de una genial ridiculización de Adolfo Hitler y del Nacismo, y de una sentida protesta por la persecución del pueblo judío en la Alemania de los años treinta. Contrariamente a lo que pueda creerse en este sentido, yo sostengo que ese es sólo un aspecto de la obra, y que en ella Chaplin entrega un mensaje mucho más importante que el de una simple sátira o protesta.

Ciertamente el personaje principal de la película no es aquel a que hace referencia el título, vale decir, el Dictador, sino aquel que en las escenas finales lo substituye, esto es, el barbero judío.

…la tesis del comentario que se desarrollará a continuación es que en esta película Charles Chaplin escondió, bajo las apariencias de su barbero, al Mesías que los judíos esperan…

…es posible detectar una serie de elementos dispersos a través del desarrollo de la acción, que van jalonando la progresiva manifestación de la investidura mesiánica del personaje.

El primero de estos elementos parece ser el número que este barbero tenía como soldado de un regimiento en la guerra, que era el 33. Se pensará tal vez que ese número no pasa de ser un detalle insignificante, pero podemos estar seguro de que no fue escogido al azar. Su estructura gráfica corresponde a la estructura geométrica de la estrella de David, emblema de Israel, formada por dos triángulos acoplados. Por ser éste un símbolo davídico, se le puede considerar también como un emblema mesiánico, en cuanto el Mesías se dice que es ―hijo de David‖. (Considérese además la posibilidad de que los dieciocho años de reclusión del barbero y su número como soldado del regimiento se relacionen con los años de vida oculta de Jesús y lo que se ha llamado su ―edad perfecta‖). Pues bien, la estrella antes mencionada es veladamente aludida después, cuando los guardias del Dictador incendian la barbería, en una escena que parece corresponder a la campaña desatada por Hitler contra el comercio judío de Alemania, y que pasó a la historia con el nombre de ―Noche de los Cristales‖ (por la rotura de las vitrinas). El barbero y su amiga Ana se refugian en los tejados de la casa vecina, desde donde presencian el penoso suceso. Él dice entonces, en tono lastimero, que allí ha perecido el trabajo de toda una vida, pero ella, curiosamente, lo consuela aludiendo a una enigmática estrella que divisa en lo alto del cielo y contra la cual, según dice, nada puede el poder de Hynkel. Por el tenor de estas palabras, esta escena puede ser interpretada como un anuncio de la futura manifestación del Mesías, que derrotará al poder ―mundano‖ (Hynkel) y colmará las aspiraciones de los judíos perseguidos y humillados.

Esta extraña respuesta de la muchacha daría pie para entender también que su nombre no fue escogido al azar. Seguramente fue tomado del nombre de la madre del profeta Samuel, profetisa de la esperanza, mujer estéril que, gracias a su fe y oración, permanente, obtuvo la gracia de concebir al que entonces fue el padre espiritual de Israel. Pues bien, fue esa profetisa Ana, madre de Samuel, la primera mujer bíblica que anunció la venida del Mesías (véase ―Cántico de Ana‖. Samuel

1, 2-1) lo cual en la película estaría simbolizado en esa enigmática alusión a una ―estrella‖ del cielo, que no es otra sino la de David, emblema del Mesías. (Relacionar con la estrella de Belén).

…la escena más reveladora y conmovedora, es aquella en que el barbero hermosea a su amiga, la cual, hasta ese momento ha aparecido sólo como una vulgar fregona de la casa vecina, donde vive una numerosa familia judía…Pero cuando el hermoseamiento ha terminado y ella se mira al espejo, la escena cambia de atmósfera, una música suave, misteriosa y suspendida parecida al Preludio al 1er. Acto de Lohengrin de Wagner, se escucha levemente al fondo, mientras ella manifiesta su sorpresa al descubrir que es tan bella…

En la perspectiva de nuestra interpretación, este episodio es otro elemento más en la progresiva revelación del barbero como Mesías y parece corresponder al texto bíblico en que se dice que Jerusalem era como una mujer mancillada que David levantó de su humillación, para hacer de ella una reina, anuncio de la futura exaltación mesiánica del pueblo judío y de su ciudad capital, ciudad santa que representa a la asamblea de los ―elegidos‖.

Se advierte también que esta progresiva manifestación del Mesías bajo la figura simbólica del barbero judío, va a parejas con la simbología de algunas escenas en que aparece el Dictador.

Las primeras escenas en que éste se muestra no parecen tener una significación especial y sólo cumplen la función de ridiculizar a Hitler, cual es, por la demás, el sentido que el público atribuye a toda la película. Pero la primera escena en que las historias de ambos personajes se relacionan secretamente es aquella en que un adulador (el que parece ser su primer ministro) dice a Hynkel que puede llegar a ser el rey del mundo. Este, visiblemente emocionado por lo que acaba de escuchar acerca de su augusta persona, pide que lo dejen solo. Luego se dirige a un globo terráqueo que hay en su sala de trabajo, lo saca del soporte y danza con él, teniendo como música de fondo el ya mencionado Preludio al 1er. Acto de Lohengrin de Wagner…

…Ahora bien, si esa página inmortal del repertorio wagneriano hubiese sido utilizada sólo en esa escena no habría muchas razones para buscar en ella una intensión simbólica especial. Pero como se la vuelve a escuchar al final de la película, en una escena altamente significativa (manifestación del Mesías), sin duda el simbolismo de la música concierne a ambos personajes en algo que los relaciona por contraste o semejanza. Y eso que los relaciona es precisamente aquello a que se refiere el adulador cuando sugiere a Hynkel que puede llegar a ser el rey del mundo, pues esa calidad es justamente la del Mesías. Con ese sentido, al parecer, se utilizó esa música de Wagner, por cuanto el caballero Lohengrin protagonista de la ópera de Wagner, según lo relata el poema de Wolfram von Escenbach (s.XIII) sobre el cual Wagner basó su libreto, es un guardador del ―Santo Grial‖, objeto sagrado de la mitología caballeresca medioeval, cuya identidad precisa no se logra aclarar, pero que tiene la prodigiosa propiedad de conferir la monarquía mundial a su poseedor…

…En ese sentido, el personaje clave sería el famoso emperador Federico II, quien poseedor del Grial, al parecer, y en abierta lucha contra el poder de la Iglesia, edificó en Sicilia, de la que era rey, un castillo hexagonal, muy extraño, que la tradición reconoce con el nombre de ―Castillo del Rey del Mundo‖, después de haberse autocoronado ―rey de Jerusalem‖.

Con estos antecedentes es probable que haya sido en referencia a ese personaje que, a Hitler (encarnado en Hynkel), Chaplin haya dirigido, en esta película, el apelativo de ―loco medioeval‖. (*Gastón Soublette se refiere aquí a Federico II de Hohenstaufen (1194-1250), llamado "stupor mundi" - nieto de Federico Rotbart, Barbarroja, por el color de su barba, 1122-1190 - Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico y Rey de Sicilia, Chipre y Jerusalem. Profundizó en filosofía, astronomía, matemática, medicina y ciencias naturales. Escribió algunos libros de origen científico y es famoso su Tratado de Cestería. Es célebre su obra legislativa. Hablaba nueve lenguas y escribía en siete. En 1224 fundó la Universidad de Nápoles. Construyó el "Castillo Sancta María del Monte", Patrimonio de la Humanidad, en Apulia, Italia, "Castillo lleno de simbolismos difíciles de resolver y entender, con forma de corona, octogonal." Nota del Autor).*

…el equivalente del Grial, sería, entre los judíos, el ―Arca de la Alianza‖, pero este objeto, desaparecido desde muchos siglos antes de Cristo, se le puede reemplazar por la estrella de David, símbolo igualmente de ―Alianza‖ con lo divino, pues ese es, a la postre el contenido o alcance simbólico del Grial, exista o no un objeto determinado, vale decir, la dimensión trascendente de la vida, sin la cual todo pierde sentido, y de la cual emana la verdadera autoridad.

Así se entiende entonces por qué durante la ridícula danza de Hynkel con el globo terráqueo se escucha esa música de fondo con un evidente sentido irónico. Asimismo se entiende porqué esa misma música, con un evidente sentido apoteósico, se la vuelve a escuchar en la escena final, después del discurso del barbero judío en cadena radial al mundo todo, como el triunfo, por así decirlo, del Grial judío sobre el Grial ario.

…Se recordará que Ana y su familia, y todos los judíos que vivían en la casa vecina de la barbería, habían emigrado a ese país *(Austerlich)*, creyéndose a salvo de la persecución de Hynkel. Pero desde que sus tropas invaden ―Austerlich‖, son allanados y maltratados. Se recordará también que la escena de los malos tratos a Ana y sus parientes ocurre mientras éstos oían en la radio las noticias de la invasión. Pues bien, en esa escena cabe destacar un detalle imperceptible que tiene relación con la mística apoteosis del final. Se trata de un personaje no visto antes durante el desarrollo de la película, un venerable anciano de luenga barba contra el cual se ensañan los soldados de Hynkel, y que, en el contexto simbólico, se entiende que representa a ―los padres‖, a ―los profetas‖ o algo por el estilo.

Es interesante hacer notar también el extraño y lejano contraste que Chaplin quiere establecer entre las escenas del comienzo de la película, las cuales ocurren en lugares áridos, en los que se observa una total carencia de vegetación, como en el peor de desiertos, y las escenas del final, donde se muestra la hermosa tierra feraz,

llena de flores, donde habían emigrado Ana y su familia, lo que ciertamente tiene relación con las clásicas descripciones de la ―Tierra Prometida‖, pero más que eso, con el renacer de esa tierra en el reino mesiánico.

El discurso del barbero judío, disfrazado de Hynkel, por cadena radial, se produce una vez decidida la invasión, y cuando el pueblo de Tomania debía congregarse en la plaza de la ciudad capital para escuchar el discurso que el dictador tenía preparado para esa ocasión.

Cuando el barbero judío ocupa la tribuna, se notará que estaban ausentes la comicidad y el aturdimiento característicos de Charlie, y así, con la cabeza descubierta, esto es, sin gorra militar, el humilde personaje da al mundo su gran mensaje de paz y fraternidad, el que es recibido con una ovación por todos, mientras que, como por milagro, se desvanece, por así decirlo, su Estado Mayor, pues sus integrantes también acatan el discurso como si la ausencia de Hynkel los hubiese liberado de una posesión demoníaca.

Ana, que aún yace en tierra por los golpes recibidos, acaba de escuchar también el inesperado discurso, y él, suponiendo que ella lo debe estar escuchando, la llama, diciéndole que ya todo ha pasado y que ahora alce la vista. Es entonces que se vuelve a escuchar el Preludio de Lohengrin de Wagner que antes se escuchó durante el ballet de Hynkel. En seguida ella alza la vista del suelo hacia una lejanía, en dirección hacia la derecha del cuadro, es decir hacia el Oriente, de donde viene una gran luz, mientras la música va en crescendo…

El rostro de Ana expresa una profunda seriedad, tan profunda como su sorpresa, pues parece ella entender que en el momento menos esperado se ha manifestado lo que su pueblo más ha esperado.

Esta escena representa una exhortación a la ciudad de Jerusalem, simbolizada en la muchacha, ciudad celestial donde, según la esperanza judía, será restaurado al reino de David en la persona del rey Mesías, su descendiente, la cual, como ya quedó explicado, representa también a la asamblea de los ―elegidos‖.

Cabe considerar que la manifestación del Mesías en tales momentos de derrota y desesperanza de los judíos, vendría a ser análoga al milagroso embarazo y parto de la estéril profetiza Ana, madre de Samuel, la cual, en el fondo de su humillación concibió al padre espiritual de Israel de aquellos tiempos, lo cual refuerza la razón que antes se dio para la elección del nombre de la humilde amiga del barbero en esta película.‖ Gastón Soublette, ―Mensajes Secretos del Cine‖, Extracto.

―Me he dispuesto de nuevo desfavorablemente con respecto al poema de Parzival. Considerando bien las cosas, tengo la convicción de que se trata de un trabajo difícil en alto grado.

Amfortas es el centro sobre el que gira el asunto principal. Meditando sobre él, se me hizo de pronto muy claro, cayendo en la cuenta que es semejante a mi Tristán del tercer acto, pero con una progresión de intensidad no imaginada aún. La herida ocasionada por la lanza y la otra que tortura su corazón, le causan tales sufrimientos que solo aspira a lograr la muerte. En vano ha esperado la cura por

medio de la adoración del Gral, mas el Gral no solo no remedia sus torturas, sino que las aumenta, porque su contemplación le recuerda la inmortalidad.

A mi juicio el Gral es el cáliz de la Cena, en el cual José de Arimatea recogió la sangre del Salvador crucificado. ¡Qué terrible significación adquiere así la situación de Amfortas con respecto a ese cáliz milagroso!

Él sufre una herida, ocasionada por la divina lanza en una pecadora aventura y debe seguir consagrando la sangre que manó un día del costado del Salvador al morir en la cruz, renunciando y sufriendo por la salvación del mundo. ¡Qué abismo entre un sufrimiento y otro!

En éxtasis ante el maravilloso cáliz que enrojece con sublime y dulce resplandor, Amfortas siente renovarse en él la vida y alejarse la muerte anhelada. El vive y se reanima en su vitalidad, aunque la herida fatal le abrasa más que nunca. La adoración misma se ha convertido en dolor. ¿Cómo lograr el fin? ¿Cómo conseguir la liberación? En esa forma lleva sobre sí, como una carga, los sufrimientos de la humanidad entera por toda una eternidad. Es por eso que desea alejarse del Gral, desentenderse de él, en la locura de su desesperación. Él lo desea para poder morir, mas, ha sido elegido para guardar el Gral. Y esta elección no la ha realizado un poder ciego, sino que recayó en él porque era digno. Nadie como él, reconocía la fuerza milagrosa del cáliz y su alma anhelaba como la de ninguno, contemplar el Gral, que le sobrecogía de admiración, proporcionándole el poder de vivir, al mismo tiempo que el sufrimiento eterno.

¿Deberé escribir todo eso y la música correspondiente? ¡Ah! No, gracias. Que otro intente tal empresa. Yo no llevaré sobre mis espaldas carga tan pesada.

Quien pueda realizarlo, lo hará seguramente al gusto de Wolfram. Es posible que pueda tener así alguna apariencia y hasta buena forma. Mas yo tomo estos asuntos más en serio. Y os referiré cómo el amigo Wolfram lo realizó a su manera, sin llegar a entender su verdadero sentido. Él reúne un suceso con otro, encadenando aventura tras aventura. Asocia al asunto del Gral, hechos e imágenes curiosas y extravagantes, avanza por tanteos dejando a oscuras a quien quiere profundizar. Si alguien tratara de interrogarle seguramente hubiera contestado: ―Si yo mismo no lo sé‖. Se asemejaría a un sacerdote que celebrara su cristianismo en el altar mayor sin saber de qué se trata. Wolfram hizo su prematura aparición en una época bárbara y confusa, que oscilaba entre las antiguas creencias y las nuevas. En esa época nada podía madurar; cuando el poeta pretende ahondar se pierde en fantasmagorías desprovistas de sentido.

Yo estoy completamente de acuerdo con Federico el Grande, que al recibir la edición de Wolfram dijo al editor ―que no debía importunarle con semejantes futilidades‖. Es cierto que para ello es necesario haber vivido el verdadero sentido de la leyenda del Gral y estudiar luego la forma como la concebía un poeta como Wolfram. Esto es lo que yo he hecho hojeando dicho libro, para llegar a indignarme de la incapacidad del poeta (yo hice la misma experiencia con Godofredo de Strasburgo, para ―Tristán‖).

En todas las fuentes primitivas de la leyenda, el cáliz maravilloso es una

piedra preciosa, particularmente en las narraciones árabes de España.**(25)**

Desgraciadamente hay que convenir que todas nuestras tradiciones cristianas tienen un origen exótico derivado del paganismo. Los cristianos supieron con gran sorpresa que los moros veneraban en la Kaaba de la Meca una piedra milagrosa (un cuerpo solar, caído del cielo, un meteorito). Las leyendas de estos objetos misteriosos, fueron bien pronto interpretadas por los cristianos a su manera, relacionándolos con el viejo relato extendido en la zona meridional de Francia, según la cual, José de Arimatea había huido allí llevando el sagrado cáliz de la Cena. Esta tradición concordaba perfectamente con el entusiasmo por las reliquias de las primeras edades del cristianismo. Desde entonces, la leyenda adquirió su significado . Yo admiro mucho este bello rasgo de la tradición cristiana, de idear así el símbolo más hermoso de la esencia representativa de una religión. ¡Quién no se encontraría invadido de los sentimientos más intensos y sublimes, al conocer la existencia de ese cáliz, en el cual el Salvador, bebió al despedirse de sus discípulos y en el que no se sentirá reconfortado sabiendo que no solo él existía, sino que estaba destinado a que los justos pudieran contemplarlo y adorarlo. Por eso la leyenda de que el Santo Gral (corrupción de Sangre Real) sustentaba únicamente a los caballeros piadosos, proporcionándoles bebida y alimento, es de una belleza incomparable, por el doble significado que adquiere ese sublime receptáculo de ser, además del cáliz de la Santa Cena, el emblema del sacramento más sublime del culto cristiano.

Todo esto resulta incomprensible para nuestro poeta, cuya narración estaba influenciada por los mediocres romances de caballería franceses que eran imitados servilmente. Saque Ud. ahora conclusiones para el resto. Tan sólo existen algunas descripciones bellas, en las que sobresalen los poetas de la Edad Media, y tan sólo allí se encuentra una atmósfera de contemplación bien sentida. Pero el conjunto, a pesar de ello, es siempre confuso y estúpido.

¿Qué hacer ahora con Parzival? Porque Wolfram tampoco lo supo…Su alejamiento de Dios es tonto y mal justificado y su conversión satisface aún menos. La idea de la interrogación está presente con muy poco gusto y carece de significado. Aquí, yo tendría que inventar todo. Y aún se presenta otra dificultad para Parzival; él resulta indispensable para desempeñar el papel de redentor en la salvación anhelada por Amfortas. Pero si el personaje de Amfortas es presentado bajo la nueva forma, adquiere un interés trágico muy grande, hasta tal punto, que se vuelve imposible colocar a su lado una segunda figura de interés principal. A pesar de ello debe encarnarla Parzival, si no se quiere estar obligado a hacerle aparecer, exclusivamente en la escena, como una especie de ―deus ex machina‖ indiferente. De modo que es necesario colocar en primer plano el desenvolvimiento de Parzival, su sublime purificación, su espíritu predestinado por su naturaleza contemplativa y profundamente compasiva. Y como no imagino un plan tan extenso como Wolfram, debe concentrar todo en tres situaciones principales, de un contenido profundo, de tal suerte, que el complejo personaje sea tratado clara y distintamente, porque tal es la característica de mi arte. ¿Y yo emprenderé un trabajo semejante? ¡Dios me guarde!

Por ahora renuncio a tan insensato proyecto. Que Geibel lo versifique y que Liszt escriba la música. Cuando mi antigua amiga Brunhilda se precipite en el fuego, yo haré lo mismo, con la esperanza de un fin feliz. He ahí todo y amén.‖ Ricardo Wagner, —Carta a Matilde Wesendonk‖, 1859.

…‖Es preciso, por otra parte, comprender Parsifal en un sentido muy distinto de la interpretación corriente, por ejemplo aquella que ofrece el pobre diablo de Wolzogen. Detrás de la fabulación exterior, del tópico de sacristía, de la fantasmagoría seudocristiana del Viernes Santo, algo profundo y grande se trasluce. No es la religión de la piedad lo que está allí glorificado, según el evangelio neocristiano de Schopenhauer; es el culto de la sangre noble y preciosa, de la joya pura y resplandeciente en torno a la cual se agrupó la Cofradía de los Valientes y de los Sabios. El rey Amfortas padece un mal incurable: la corrupción de la sangre. Parsifal, el héroe ignorante, pero puro, debe escoger entre las voluptuosidades del jardín de Klingsor, que simboliza los excesos de la civilización corrompida, y el austero servicio de los caballeros que velan sobre la sangre pura, fuente mística de toda la vida. Éste es nuestro drama. Esta peste de la sangre nos afecta a todos, todos estamos mancillados por la contaminación de las razas. ¿Cuál es para nosotros la vía de la curación, de la expiación? La vida eterna que proporciona el Grial sólo está reservada a los hombres de sangre pura, a los hombres nobles. Conozco a fondo todos los pensamientos de Wagner. En las diversas etapas de mi vida, siempre regreso a él. Únicamente una nueva aristocracia puede darnos el beneficio de una nueva cultura.‖

—Naturalmente, yo sé tan bien como todos vuestros intelectuales, vuestros pozos de ciencia, que no hay una raza, en el sentido científico del término…Y bien, yo, que soy un hombre político, tengo necesidad, sin embargo, de una noción que me permita disolver el orden establecido en el mundo y oponer a la Historia la destrucción de la Historia. ¿Comprende lo que quiero decir? Es preciso que libere al mundo de su pasado histórico. Las naciones son los materiales visibles de nuestra Historia. Es preciso que maneje estas naciones, que las moldee dentro de un orden superior, si quiero terminar con el caos de un pasado histórico que se ha vuelto absurdo. Para cumplir esta misión, la noción de raza es perfectamente utilizable. Trastorna las viejas ideas y abre las posibilidades de nuevas combinaciones. Partiendo del principio de la nación, Francia condujo su gran revolución más allá de sus fronteras. Con la noción de raza, el nacionalsocialismo conducirá a su revolución hasta el establecimiento de un nuevo orden en el mundo.‖ Hermann Rauschning, —Hitler me ha dicho‖.

En estas declaraciones, Hitler manifiesta no creer en una noción de raza pero a pesar de ello transformarla en su —caballo de batalla‖.

Definitivamente, la verdadera diferencia entre los seres humanos es la relativa a la nobleza, la distinción en las maneras, la corrección en los actos…sea de la —raza‖ que sea.

—Creo en el porvenir de la humanidad, y extraigo esta creencia, simplemente, de una necesidad de mi alma. La necesidad del amor es la única verdaderamente bella. Arribar a este conocimiento, tal es la tarea de la historia del mundo. En cuanto al teatro sobre el que este conocimiento debe manifestarse un día, no es otro que la tierra. Un día esta fuerza creará sobre la tierra un estado del que nadie aspirará a salir para ir a otro mundo convertido en algo perfectamente inútil, pues cada uno será feliz: vivirá y amará.‖ Ricardo Wagner, Carta a Franz Liszt.

A partir de la sabiduría, entendimiento
A partir de la comprensión, compasión
De la compasión, el amor.
Ricardo Wagner

Fotografía de Ricardo Wagner (1813-1883)

NOTAS

(1) Nos referimos a los puntos de vista de cada uno de los doce meses con respecto al año, de los doce sentidos con respecto a la realidad, de los doce caballeros de la mesa redonda con respecto al santo Grial, de los doce apóstoles con respecto a Dios hecho hombre.

En realidad, la concepción del hombre de nuestros tiempos manifiesta reconocer los cinco sentidos clásicos, cuando en verdad se trata de doce:

Sentido del yo ajeno
Sentido intelectivo (pensamiento ajeno o sentido de las ideas)
Sentido verbal (de la palabra, del lenguaje)
Sentido auditivo (oído)
Sentido térmico (calor, frío)
Sentido visual (vista)
Sentido gustativo (gusto)
Sentido olfativo (olfato)
Sentido del equilibrio
Sentido cinestésico (movimiento)
Sentido cenestésico (sentido vital, orgánico)
Sentido táctil (tacto)

Rudolf Steiner, ―El Hombre, Entidad Sensoria y Perceptiva‖.
Karl König, ―Desarrollo de los Sentidos y Experiencia Corpórea‖.
Albert Soesman, ―Los Doce Sentidos‖.

Leonardo da Vinci, en su mural ―La Última Cena‖ presenta a los doce apóstoles claramente *en cuatro grupos de tres*, de los cuales los ―cabezas de serie‖ son los cuatro evangelistas (Mateo, Marcos, Lucas y Juan), representantes de las cuatro estaciones (doce meses en cuatro grupos de tres meses cada uno), de las cuatro fases del día (en el transcurso de sus doce horas)… en sus evangelios.

*

(2) René Guénon, es también autor de ―Apreciaciones sobre la Iniciación‖, ―Oriente y Occidente‖, ―La Crisis del Mundo Moderno‖, ―El Reino de la Cantidad y los Signos de los Tiempos‖, ―Formas Tradicionales y Ciclos Cósmicos‖, ―Esoterismo Islámico y Taoísmo‖, ―El Esoterismo de Dante‖, ―El Teosofismo‖, ―La Metafísica Oriental‖, ―Los Estados Múltiples del Ser‖, ―El Simbolismo de la Cruz‖, ―La Gran Tríada‖, ―El Rey del Mundo‖, ―Esoterismo Cristiano‖ entre otros. Obras magníficas de un iniciado en las tradiciones cristiana, musulmana e hindú.

Como complemento, en documentos destinados a ampliar nuestra visión de la obra wagneriana recomiendo también algunos libros de Mircea Elíade, como: ―El Mito del Eterno Retorno‖, ―Lo Sagrado y lo Profano‖, ―Herreros Y Alquimistas‖, ―Mefistófeles y el Andrógino‖, ―Mito y Realidad‖.

(3) Sólo Cristo es ―el Maestro‖, con mayúscula. El Hijo: *la única piedra igual a la pirámide total es la piedra que la corona*, en la cúspide de la misma. Solo en Cristo *el todo* cobra sentido, incluyendo los símbolos: todo adquiere en Él verdadera realidad, real magnitud, como por ejemplo la lanza, que efectivamente atraviesa su pecho, o la copa, que efectivamente recibe su sangre, en un espacio-tiempo para todos los tiempos y todos los espacios, ubicado en el eje, en el punto centro, la cruz, eterno presente, en donde giran los radios de la rueda eterna, desde donde entendemos el arriba y el abajo, el pasado y el futuro, antes de Cristo y después de Cristo, el principio y el fin. Por eso las palabras de Cristo: ―No olvidéis que os lo he dicho *todo*…Yo soy vuestro único Maestro‖.

El sacrificio de Cristo en la cruz completa todas las simbologías posibles de la tradición. Es el símbolo que faltaba y el más importante. Cristo en la cruz es el máximo objeto de meditación.

*

(4) *A manera de ejemplos* de lo afirmado: ―Varias formas de motivos típicos parecen causar especial obsesión a Wagner y presentarse a su mente en múltiples oportunidades: tales los dos acordes con que representa el Cisne, tanto en **Lohengrin** como en **Parsifal**. ¿Qué mas natural? ¿Acaso no es siempre el Cisne del Grial? Sin dejar las mismas obras, se puede observar que la primera entrada de los trombones, en el Preludio de **Lohengrin**, deja presentir por su terminación el motivo de la Lanza de Parsifal; esto se explica también, pues el Preludio de **Lohengrin** no refiere otra cosa sino los misterios de Montsalvat. Mas involuntaria es quizás la similitud, sin embargo justificada, de un grupo de acordes repetidos frecuentemente en el entreacto del acto tercero de **Tannhäuser** (que vuelven a encontrarse después en el relato de Tannhäuser regresando de Roma), con el tema de la Fe, de **Parsifal**. Pueden citarse otras analogías: entre dos fragmentos pertenecientes uno a la Romanza de la Estrella, el otro al gran Dúo de Tristán e Isolda; así en una frase que se halla en la orquesta de **Los maestros cantores**, 44 compases después del principio del Coral del Jordán (acto 3º, escena l) y otra hermosa frase cantada por Fricka en el 97º compás de la segunda escena de **El Oro del Rin**; aquí el parecido es mas armónico que melódico; es como un aire familiar; pero, siempre en **Los maestros cantores**, 21 compases antes de Recuerdo de Juventud (acto 3º, escena ll), el contorno melódico de Gualterio reproduce exactamente el de la austera diosa del matrimonio; y precisamente en ese momento habla del amor conyugal; no hay que ver en ello un efecto del azar; en la Cólera de Wotan y las Vacilaciones de Brangania…Por último, Wagner se cita a sí mismo **musicalmente** dos veces, con admirable oportunidad: la primera, intercalando dos motivos de **Tristán** (el Deseo y la Consternación), en el acto tercero de **Los maestros cantores**, poco antes del célebre Quinteto del Bautismo; la segunda, introduciendo en **Parsifal** algunos compases de Tannhäuser…‖
Albert Lavignac, ―Viaje Artístico a Bayreuth‖.

―…Debemos señalar, también, que en Parsifal vuelven a encontrarse temas

de Lohengrin, lo que se explica, porque el Caballero del Cisne es el hijo de Parsifal. Se nota también un préstamo totalmente inesperado de Tannhäuser. Se encuentra después de El encantamiento del Viernes Santo, en el momento en que Gurnemanz explica a Parsifal que todas las criaturas, volviéndose hacia Dios en ese día solemne, vuelven a hallar en El su inocencia y su candor. Nadie querría en ese día santo herir nada de lo que vive en la inocencia, y los pasos temen marchitar las flores. Con las palabras de Gurnemanz…violines, violas, violoncelos y contrabajos hacen escuchar la marcha armónica que constituye la parte central del coro de los peregrinos. Así, de obra en obra, Wagner perfeccionó su ―sistema‖ y perfeccionó su empleo…‖
René Dumesnil, ―La Naturaleza del Drama Wagneriano‖.

*

(5) Este Wólfram se trata de Wólfram von Aschenbach, el genial poeta autor de ―Parzival‖, que según Patrick C. Mason es *" el mayor logro literario de la Edad Media, con la única excepción de La Divina Comedia de Dante",* fuente de inspiración (en parte) de Wagner para la creación de su obra póstuma el Festival Escénico Sagrado ―Parsifal‖.

Aprovecho la ocasión para consignar aquí que la grabación de Bryn Terfel para el tramo del Tannhäuser que canta Wólfram, conocido como ―La Estrella de la Mañana‖ (Venus), a mi juicio parece insuperable.

*

(6) *Ulises* de James Joyce es considerada por Edouard Dujardin como *"la última obra del simbolismo, acaso la más perfecta"* y lo que comenta más adelante es tan válido para Joyce y Freud como *más válido aún para Wagner*, siendo éste, además, anterior a ambos:...‖esta acción se desarrolla en todos los registros de lo cómico y lo trágico y constituye una terrible lección que va hasta el fondo de la vida secreta del individuo… Es fácil aproximar el nombre de Freud al de Joyce y hablar de psicoanálisis a propósito de Ulises. Lo que Freud practica en el plano médico, lo practica Joyce en el plano estético. Se sirve de los datos del psicoanálisis como se serviría de cualquier otra ciencia y por el empleo que hace de esos datos en su arte les da una nueva dimensión. Los hace entrar en un conocimiento general del hombre y les confiere un sentido. Y es en el arte, sometido a las condiciones rigurosas de una disciplina estética, donde adquieren el valor humano y la verdad relativa que pueden conseguir…solo el artista puede hacer algo que sea valorable para la generalidad, sin mutilar al hombre para curarlo‖.

*

(7) De la variedad de interpretaciones a propósito de la simbología del Uroboro, una muy especial debemos encontrarla en si un hecho cualquiera es *determinado*

por el pasado o es una *manifestación nueva* dirigida al futuro. El símbolo sugiere la idea encerrada en el concepto de identidad de los contrarios, en la efectividad de un acto al mismo tiempo causa y efecto, acción y reacción, aclarando que ley de causa y efecto no es ley de karma, como muy bien nos lo explica Rudolf Steiner en su ―Manifestaciones del Karma‖: ―No se puede aplicar la denominación de Karma a una simple relación de causa a efecto. Pasemos, pues, a una concepción más elevada de las relaciones de la causalidad. Supongamos que tenemos un arco, que lo tendemos y disparamos una flecha. La tensión del arco mismo ha provocado cierto efecto. Pero la relación entre este efecto (el disparo de la flecha) y su causa, no puede ser denominada Karma.

Pero si consideramos otro punto en esta serie de hechos, comenzaremos en cierto sentido a aproximarnos a la idea del Karma. Reflexionemos sobre el hecho de que el arco sometido a un uso frecuente se va debilitando poco a poco. La acción del arco, el empleo que se hace de él, no tiene por única consecuencia un efecto exterior al mismo, sino que va seguido de un efecto que le concierne a sí mismo. La tensión continua del arco tendrá una consecuencia directa para el arco mismo: se produce un efecto que afecta al objeto mismo que provoca dicho efecto. Esto ya pertenece por entero al concepto del Karma…‖

*

(8) ―Lo anterior-posterior está en el movimiento y, en cuanto numerable, constituye el tiempo…Los seres eternos, en cuanto tales, no están en el tiempo.‖
Aristóteles, Física…

―El ahora que pasa hace el tiempo, el ahora que permanece hace la eternidad (nunc fluens facit tempus, nunc stans facit aeternitatem)‖
Boecio, De Consolatione…

―En la eternidad no hay antes ni después…Todo lo que Dios ha creado, lo manifiesta en un instante.‖
Maestro Eckhart …

*"*Fue un comienzo perpetuo.‖
Jacob Boheme, Mysterium Pansophicum…

*"*In principio…id est in verbo…in sapientia fecit.‖
San Agustín, Confesiones…

―Ni pasado ni futuro…sin principio ni fin…Señor de las cosas pasadas y futuras, Él es a la vez hoy y mañana.‖
Katha Upanishad…
Ananda Coomaraswamy, Introducción a ―El Tiempo y la Eternidad‖

…‖Sabemos que los fenómenos de movimiento o las manifestaciones de energía se relacionan con el gasto de tiempo, y vemos cómo con el paso gradual del espacio inferior al superior el movimiento desaparece convirtiéndose en propiedad de sólidos inmóviles, es decir, el gasto de tiempo desaparece, y con él, la necesidad del tiempo. Para el ser bi-dimensional el **tiempo** es necesario para la comprensión de los fenómenos mas simples – un ángulo, una colina, una zanja. Para nosotros no es necesario el tiempo para la comprensión de estos fenómenos, pero es necesario para la explicación de los fenómenos de movimiento y los fenómenos físicos. En un espacio todavía superior, nuestros fenómenos de movimiento y nuestros fenómenos físicos serían posiblemente considerados independientes del tiempo, como propiedades de sólidos inmóviles; y los fenómenos biológicos – el nacimiento, el crecimiento, la reproducción, la muerte – serían considerados como fenómenos de movimiento.

De modo que vemos como la idea de tiempo va desapareciendo a medida que la conciencia va ampliando sus límites. Vemos su completa condicionalidad.

Vemos que con la expresión de tiempo se designan las características de un espacio relativamente superior a un espacio determinado, es decir, las características de la percepción de una conciencia relativamente superior a la de una conciencia determinada.

Para el ser uni-dimensional todos los índices de los espacios bi, tri, tetra-dimensionales, y los subsecuentes, se encuentran en el tiempo, pertenecen al tiempo. Para el ser bi-dimensional, el tiempo comprende dentro de sí los índices del espacio tri-dimensional, del espacio tetra-dimensional, y de todos los espacios subsecuentes. Para el hombre, es decir, para el ser tri-dimensional, el tiempo contiene los índices del espacio tetra dimensional y de todos los espacios subsecuentes.

En consecuencia, según el grado de expansión y de elevación de la conciencia y de sus formas de receptividad los índices del espacio aumentan y los índices del tiempo disminuyen.

En otras palabras, el desarrollo del sentido espacial se realiza a expensas del sentido temporal. Se puede decir que el sentido temporal es un sentido espacial imperfecto (es decir, una facultad imperfecta de representación que, al perfeccionarse, asciende, se transforma en sentido espacial, es decir, en la facultad de la representación en formas).

Si, sobre la base de los principios establecidos aquí, tratamos de representarnos el universo muy abstractamente, es claro que será muy diferente al universo que estamos acostumbrados a imaginarnos. **Todo** existirá en él **siempre**.

Este será el universo del **Eterno Ahora** de la filosofía hindú, un universo en el que no hay ni **antes** ni **después**, en el que sólo hay un presente, **conocido** o **desconocido**.‖

Piotr Ouspensky, ―Tertium Organum‖, El tercer canon del pensamiento.

—El tiempo se encuentra en todas las medidas espaciales. Nosotros no podemos definir la forma geométrica de un sólido que se mueve en relación a nosotros; siempre definimos su forma cinemática. Por lo tanto nuestras medidas espaciales se verifican no en un todo tri-dimensional, esto es, que tenga tres dimensiones – altura, longitud y ancho -, como esta sala; sino en un todo tetra-dimensional. A las tres primeras dimensiones podemos representárnoslas como las divisiones de una cinta de medir sobre la que están marcados pies, yardas, o algunas otras unidades de medición; a la cuarta dimensión podemos representárnosla como una película de cinematógrafo, en la que cada punto corresponda a una nueva fase de los fenómenos del mundo. Las distancias entre los puntos de esta película son medidas por un reloj que camine indiferentemente a ésta o aquella velocidad. Un observador medirá la distancia entre dos puntos por un año, otro por cien años. La transición de un punto a otro de esta película corresponde a nuestro concepto de la corriente del tiempo. A esta cuarta dimensión la llamaremos, por lo tanto, tiempo. La película de cinematógrafo puede substituir al carrete de la cinta de medir y viceversa. El agudo matemático, Minkovsky, que murió siendo aun demasiado joven, demostró que todas estas cuatro dimensiones son equivalentes.

¿Cómo comprenderemos esto? Las personas que llegan a San Petersburgo de Moscú han pasado por Tver. No se encuentran ya en esta estación (Tver), pero ésta continúa existiendo de todos modos. Del mismo modo, el momento de tiempo que corresponde a algún suceso que ya ha pasado – el principio de la vida en la tierra, por ejemplo – no ha desaparecido, existe todavía. No ha dejado de vivirlo el universo, sino solo la tierra. El lugar de este acontecimiento es determinado por un cierto punto en el universo tetra-dimensional y este punto existió, existe y existirá; solo que ahora, por esta estación pasada ya por la tierra, pasa otro caminante. El tiempo, del mismo modo que el espacio, no corre. Somos nosotros los que corremos, los que fluimos, caminantes en un universo tetra-dimensional. El tiempo no es ni más ni menos que otra medida del espacio como la longitud, la anchura y la altura. Habiéndolas cambiado en la expresión de alguna ley de la naturaleza volvemos a la misma ley.

Estos conceptos están comprendidos en una elegante teoría matemática de Minkovsky; no nos internaremos en el magnífico templo erigido por su genio, del que sale esta voz:

—En la Naturaleza todo es dado; para ella el pasado y el futuro no existen; ella es el eterno presente; no tiene límites, ni de espacio ni de tiempo. Los cambios se llevan a cabo en los individuos y corresponden a sus desplazamientos de los caminos del mundo en un todo tetra-dimensional eterno y sin límites. Estos conceptos, en la región del pensamiento filosófico producirán una revolución considerablemente mayor que la causada por el desplazamiento de la tierra del centro del universo por Copérnico‖.

N.A.Oumoff, —Los Rasgos Característicos y los Problemas del Pensamiento Científico-Natural Contemporáneo‖.

"…te diré todo lo que es posible.
Hay pocas cosas que explicar.
He visto un hombre viejo, muy viejo,
Sentado en un umbral.
(Lewis Carroll, Alicia en el País de las Maravillas)

El viejo, por supuesto, es Cronos o Saturno, sentado a la puerta del futuro…El viejo Saturno, aunque siniestro con su hoz y su reloj de arena, no está falto de humor. Afortunadamente, porque los enigmas del Tiempo son graves. Citando a Niels Bohr, diremos que estas cosas ―son tan serias que no se puede hacer más que bromear sobre ellas‖…

…El Tiempo está estrechamente vinculado al espacio y lugar de referencia. La hora es también una medición del espacio. Es un arco de 15 grados en la rotación cotidiana aparente de la esfera celeste. Un año no es más que una revolución de la tierra alrededor del Sol. El año marciano es casi dos veces más largo, puesto que la órbita de Marte es mas larga. En la vida cotidiana, el tiempo queda a menudo identificado con la distancia: ―¡está a cinco minutos de la estación!‖

La teoría de la relatividad de Einstein demuestra que nuestra tentativa de separar del Tiempo las tres dimensiones del espacio – anchura, profundidad, altura – es puramente subjetiva. Basando nuestras experiencias en un reloj o en un calendario, atribuimos artificialmente al Tiempo una realidad objetiva….Pero el Tiempo ha existido y existirá siempre como dimensión…

…Para demostrar cuán relativo es el Tiempo, analicemos el vuelo de un astronauta alrededor del Globo. La ciudad de París da una vuelta cada veinticuatro horas alrededor del eje planetario. Pero el astronauta, por su parte, ejecuta su rotación aproximadamente en 90 minutos: ve, pues, 16 ―días‖ mientras que nosotros no vemos mas que uno.

En consecuencia, la longitud del día está determinada por la velocidad de rotación alrededor del eje…

…Las divisiones cualitativas del Tiempo – pasado, presente y futuro – se reemplazan continuamente unas a otras. Lo que es ―ahora‖ en el instante presente, será pasado inmediatamente, y lo que es futuro en este instante se convertirá, en un momento dado, en el presente. El Tiempo es un número infinito de ―ahoras‖ soldadas en la curva temporal…

…La sabiduría hindú ha llegado a conclusiones profundas sobre el Tiempo: ―El presente es el hijo del pasado; el futuro está engendrado por el presente y, sin embargo, ¡oh momento presente!, ¿no sabes que no tienes padres, del mismo modo que no puedes tener hijos; que siempre te engendras a ti mismo? Incluso antes de que hayas empezado a decir: ―soy la progenitura del instante que ha pasado, el hijo del pasado‖, te has convertido en este mismo pasado; antes de haber pronunciado la última sílaba, ¡date cuenta!, no eres ya el presente, sino verdaderamente este futuro. Así, el pasado, el presente y el futuro son la Trinidad siempre viva en uno solo: el **Mahamaya** (la gran ilusión) del Absoluto **que es**‖. (H.Blavatsky ―La Doctrina Secreta‖, tomo 3; La familia teosófica, 1936).

…‖Ahora, es un lazo de unión entre dos largas e inconmensurables extensiones: el pasado y el futuro. Como escribió John Quincy Adams en su libro El Reloj de Arena: El Tiempo fue – El tiempo será, vaciando el reloj de arena ¿Pero dónde, en el Tiempo, está —ahora‖?...
Andrew Tomas, —La Barrera del Tiempo‖.

—Jano, en el aspecto de que ahora se trata, es propiamente el **ianitor** (—portero‖) que abre y cierra las puertas (ianuae) del ciclo anual, con las llaves que son uno de sus principales atributos; y recordaremos a este respecto que la llave es un símbolo —axial‖. Esto se refiere, naturalmente, al aspecto —temporal‖ del simbolismo de Jano: sus dos rostros, según la interpretación más habitual, se consideran como representación respectiva del pasado y el porvenir; ahora bien: tal consideración del pasado y el porvenir se encuentra también, como es evidente, para un ciclo cualquiera, por ejemplo el ciclo anual, cuando se lo encara desde una u otra de sus extremidades. Desde este punto de vista, por lo demás, importa agregar, para completar la noción del —triple tiempo‖, que entre el pasado que ya no es y el porvenir que no es aún, el verdadero rostro de Jano, aquel que mira el presente, no es, se dice, ninguno de los dos visibles. Ese tercer rostro, en efecto, es invisible porque el presente, en la manifestación temporal, no constituye sino un inaprehensible instante; pero, cuando el ser se eleva por sobre las condiciones de esta manifestación transitoria y contingente, el presente contiene, al contrario, toda realidad. El tercer rostro de Jano corresponde, en otro simbolismo, el de la tradición hindú, al ojo frontal de **Çiva**, invisible también, puesto que no representado por órgano corporal alguno, ojo que figura el —sentido de la eternidad‖; una mirada de ese tercer ojo lo reduce todo a cenizas, es decir, destruye toda manifestación; pero cuando la sucesión se transmuta en simultaneidad, lo temporal en intemporal, todas las cosas vuelven a encontrarse y moran en el —eterno presente‖, de modo que la destrucción aparente no es en verdad sino una —transformación‖.
René Guénon, —El simbolismo solsticial de Jano‖.

—…El tiempo, que abarca el pasado y el futuro, es en su conjunto absolutamente continuo, y solo puede ser dividido en partes en el plano lógico, no en la realidad; por esta continuidad que constituye la duración contrasta con la eternidad, que es, por el contrario, el —instante‖ intemporal y sin duración, el verdadero presente del que no es posible tener ninguna experiencia temporal. La eternidad se refleja o se expresa en el —ahora‖ que en todo tiempo separa y une a la vez el pasado y el futuro; e incluso este —ahora‖, en cuanto es realmente sin duración y, por consiguiente, invariable e inmutable a pesar de la ilusión de —movimiento‖ debido a una consciencia sometida a las condiciones de tiempo y de espacio, no se distingue verdaderamente de la eternidad misma, en la que el conjunto del tiempo está siempre presente en la totalidad de su extensión. La independencia esencial y absoluta de la eternidad con respecto al tiempo y a toda duración, que la mayoría de los modernos parecen tener tanta dificultad en concebir, resuelve inmediatamente

todas las dificultades planteadas a propósito de la Providencia y la omnisciencia divinas: éstas no se refieren al pasado y al futuro como tales, que sólo están en función del punto de vista contingente y relativo del ser condicionado por el tiempo, sino a una simultaneidad total, sin división ni sucesión de ningún tipo. A este respecto, la relación de la eternidad con el tiempo se puede comparar con la que existe entre el centro y la circunferencia : todos los puntos de la circunferencia y todos los radios son siempre visibles simultáneamente desde el centro, sin que esta visión interfiera en nada con los movimientos que se producen en la circunferencia o a lo largo de los radios, y que aquí representarán, respectivamente, la determinación (encadenamiento de losacontecimientos en el recorrido ordenado delacircunferencia) y la libre voluntad (movimiento centrípeto o centrífugo) con los que no puede, por consiguiente, haber ningún conflicto. Otra consecuencia es la que concierne a la creación: Dios, por el hecho mismo de que no está en el tiempo, crea el mundo ―ahora‖ igual que lo ha creado o lo creará; el acto creador es realmente intemporal, y somos nosotros, únicamente, los que lo situamos en una época que referimos al pasado, o los que nos representamos ilusoriamente con el aspecto de una sucesión de hechos, lo que es esencialmente simultáneo en la realidad principal. En el tiempo, todas las cosas se desplazan incesantemente, aparecen, cambian y desaparecen; en la eternidad, por el contrario, todas las cosas permanecen en un estado de constante inmutabilidad; la diferencia que hay entre uno y otra es propiamente la del ―devenir‖ y el ―ser‖. El mismo tiempo, por otra parte, sería inconcebible sin este ―instante‖ intemporal que es la eternidad, al igual que el espacio sería inconcebible sin el punto ―no-dimensional‖; y es evidente que, de estos dos términos, el que da al otro toda su significación es también el más real en el verdadero sentido de la palabra‖.

René Guénon, ―Reseña de Ananda K. Coomaraswamy en Études Traditionnelles‖.

―…Como continuación a esta obra hemos traducido el artículo titulado Kha and other Words denoting ―Zero‖ in connection whit the Metaphysics of Space. (Kha y otras Palabras que significan ―Cero‖, y su relación con la Metafísica del Espacio) El lector hallará así reunidas las ideas tradicionales sobre el tiempo y el espacio. De estas dos condiciones propias de nuestro mundo, el tiempo tiene una naturaleza más principial que el espacio – es lógicamente ―anterior‖ a éste –(Nota : En el simbolismo bíblico, Caín corresponde al tiempo y Abel al espacio), lo que se pone de relieve por su independencia respecto de la cantidad o de la medida. En efecto, el tiempo sólo es perceptible cuando es medido, es decir, cuando es expresado en función del espacio. Por otra parte, si la duración es representada por imágenes espaciales, el ―no tiempo‖ (akâla), evidentemente no mensurable, será simbolizado por el no-espacio, o su principio: el punto. Este punto – que simboliza, así, al instante – será un ―vacío‖ o un ―cero‖ (shûnya=kha) en relación con la extensión o la cantidad espacial, al igual que es un pleno (pûrna) que contiene al espacio no manifestado en una unidad fuera del número. Como veremos más en detalle a lo largo del artículo, este vacío no es el del No-Ser, sino el del Ser, y si bien es vacío con relación al espacio, contiene, sin embargo, las virtualidades del punto o del Ser. Como dice el Maestro Eckhart,

—Dios está vacío de todas las cosas y Él es todas las cosas‖ (trad. P. Petit, p. 137), —el corazón vacío tiene poder sobre todas las cosas‖ (ibid., p. 160) y Hermes Trimegisto —no debes decir de una cosa que está —vacía‖ sin añadir de qué la cosa en cuestión está vacía‖ (cf. Infra, p. 58, n.39). Así, un mismo símbolo, el punto, es empleado para representar el principio del espacio y el principio del tiempo; dicho de otro modo, el —éter‖ es el lugar del eterno presente.

Gérard Leconte, (Prefacio) Traductor a la edición francesa de —El tiempo y la Eternidad‖ de Ananda Coomaraswamy. Biblioteca de Estudios Tradicionales.

*

(9) —…La misma idea está, por lo demás, contenida en la palabra dhikr, que, en el esoterismo islámico, se aplica a fórmulas ritmadas correspondientes de modo exacto a los mantra hindúes, fórmulas cuya repetición tiene por objeto producir una armonización de los diversos elementos del ser y determinar vibraciones capaces, por su repercusión a través de la serie de estados, en jerarquía indefinida, de abrir una comunicación con los estados superiores, lo cual constituye por otra parte, de modo general, la razón de ser esencial y primordial de todos los ritos.‖

Nos vemos, pues, reconducidos, como se observará, a lo que decíamos al comienzo sobre —el lenguaje de los pájaros‖, que podemos llamar también —lengua angélica‖, y cuya imágen en el mundo humano es el lenguaje ritmado, pues sobre la —ciencia del ritmo‖ que comporta por lo demás múltiples aplicaciones, se basan en definitiva todos los medios que pueden utilizarse para entrar en comunicación con los estados superiores.* *(*Recordamos aquí la famosa frase de Hans von Bulow: "Al principio era el ritmo". Nota del autor)* Por eso una tradición islámica dice que Adán, en el Paraíso terrestre, hablaba en verso, es decir, en lenguaje ritmado; se trata de esa —lengua siríaca‖ sobre la cual hemos hablado en nuestro precedente estudio sobre la —ciencia de las letras‖, y que debe considerarse como traducción directa de la —iluminación solar‖ y —angelica‖ tal como se manifiesta en el centro del estado humano. Por eso también los libros sagrados están escritos en lenguaje ritmado, lo cual, como se ve, hace de ellos otra cosa que los simples —poemas‖ en el sentido puramente profano del término que quiere ver el prejuicio antitradicional de los —críticos‖ modernos; y, por lo demás, la poesía no era originariamente esa vana —literatura‖ en que se ha convertido por una degradación cuya explicación ha de buscarse en la marcha descendente del ciclo humano, y tenía un verdadero carácter sagrado* (*Puede decirse, por otra parte, de manera general, que las artes y las letras no se han hecho profanas sino en virtud de tal degradación, la cual las ha despojado de su carácter tradicional y, por consiguiente, de toda significación de orden superior…). Pueden encontrarse rastros de ello hasta en la antigüedad occidental clásica, en la cual la poesía era llamada aún —lengua de los Dioses‖, expresión equivalente a las que hemos indicado, pues los —Dioses‖, es decir los Deva* (*El sánscrito Deva y el latín Deus son una sola y misma palabra) son, como los ángeles, la representación de los estados superiores.

En latín, los versos se llamaban carmina, designación referente a su uso en el cumplimiento de los ritos, pues la palabra Carmen es idéntica al sánscrito karma, que debe tomarse aquí en su sentido particular de ―acción ritual‖, y el poeta mismo, intérprete de la ―lengua sagrada‖ a través de la cual se trasparentaba el Verbo divino, era el vates, palabra que lo caracterizaba como dotado de una inspiración en cierto modo profética. Más tarde, por otra degradación, el vates no fue sino un vulgar ―adivino‖; y el carmen (de donde la voz francesa charme, ―encanto‖) un ―encantamiento‖, es decir, una operación de baja magia; es este otro ejemplo de que la magia, e incluso la hechicería, constituye lo que subsiste como último vestigio de las tradiciones desaparecidas.‖
René Guénon, ―El Lenguaje de los Pájaros‖.

*

(10) Para mi es imposible dejar de comentar aquí una experiencia que tuve cuando joven y que hace relación a que éstos no son simples ―temas‖ que viven solo en la mente y salen a la luz para alimentar un entretenido juego intelectual, sin relación con la vida, más amplia y magnífica de lo que se nos aparece cotidianamente. Lo que me sucedió tengo el deber de mencionarlo tal cual aconteció, en la certeza que de alguna manera se conecta con lo anterior y que siento aporta una prueba de que estas cosas trascienden el plano de la mera ―literatura‖.

A mis 27 años, viviendo desde hacía poco tiempo en el Arrayán, sector precordillerano muy cercano a Santiago, entablé poco a poco una especie de ―conversación‖ con un pajarito que venía a cantar todos los días, al atardecer, fuera de mi ventana, sobresaliendo del resto de sus compañeros. Tenía en verdad, una real conexión con él y sentía poder llegar a ―entender‖ qué podría ser aquello que con su hermoso gorjeo cantaba ―para mí‖. En el crepúsculo, cuando esto sucedía, yo caía en un estado especial de trance en el que el resto de los sonidos se apagaban y solo escuchaba a mi amiguito. Era su voz en un ―silencio sonoro exquisito‖. Tengo que decir que ―entendía‖ lo que me decía, pero no con un entendimiento racional, sino que al nivel de la intuición comprometida con la sensación. En verdad era algo muy bello.

Una de esas noches, estando profundamente dormido, desperté sobresaltado porque ―alguien‖ me estaba hablando clara y directamente al oído. Reaccioné asustado echándome hacia atrás y entonces vi un ángel que, de frente, se retiraba rápidamente traspasando de espaldas el muro de mi habitación. No tenía alas, pero voló, retrocediendo. Seguramente por mi sobresalto, no capté lo que me estaba diciendo, pero sí es cierto que vi a *mi ángel*, que de tantos males y peligros me ha guardado en el transcurso de mi vida y al que siento como verdadero amigo, mensajero y protector.

La experiencia de *comunicación* que tuve con ese pajarito, en verdad se parece mucho a la experiencia que tuve con un hermano de mi madre, quién a raíz de un ataque cerebral quedó postrado perdiendo muchas de sus facultades, entre otras la

del habla normal. En su lecho me ―habló‖ en un idioma absolutamente desconocido y me contó de su encuentro con una ―mujer‖ maravillosa, nunca vista. Su entusiasmo era contagioso puesto que estaba maravillado con su encuentro. Lo increíble es que yo ―entendía‖ ese extraño idioma arquetípico con el que se estaba comunicando. Seguramente ayudó mucho a esta comprensión una experiencia anterior que yo había tenido, no recuerdo exactamente *dónde ni cuándo*, sino solamente que fue de mañana, lo cual corrobora el estado de ensoñación en que estaba sumido y en que capté una presencia divina, femenina, no física de verla con los ojos, sino que física de sentirla, como una aparición. Se trataba de una especie de ―sentimiento consciente‖, intelectivo, por decirlo de alguna manera, que duró bastante rato; como conociéndola oníricamente iban poco a poco apareciendo – o ella iba gradualmente mostrándolas – sus virtudes, su gracia, su esencia y yo completamente absorbido en su belleza. Belleza en el sentido más concreto y amplio que creo pueda existir.

Es muy extraño que, siendo la experiencia que fue para mí, haya quedado como ―olvidada‖, no haya representado un impacto brutal sino que quedara absorbida en mi interior, saliendo poco a poco convertido en razonamiento, muy inferior a la experiencia vivida. Esta visión extrasensorial, es decir, fuera del alcance de mis sentidos físicos, era la de una entidad femenina. Esto era lo más potente, lo preponderante.

Comenzó por acogerme con una calidez irreconocible, casi física, definitivamente deliciosa. Con un ―calor‖ que solo una persona que nos quiere muchísimo nos puede entregar. Era como un ―amor de madre‖. Seguramente lo que hemos sentido cuando muy niños, recibiendo la leche tibia de nuestra madre, abrazado, acurrucado, mecido en sus brazos. Esa era la sensación acogedora que ella entregaba. Pero al mismo tiempo, intrínseco a su ser, una potencia lúcida, iluminada, la certeza de una sabiduría indiscutible, arrolladora, a plenitud, con la impronta de un sello absolutamente femenino. Una inteligencia celestial, delicada, bondadosa por decirlo así, que transmitía una sensación de seguridad absoluta. Se trataba de un ser que lo sabía todo, que se hacía accequible, accequible de verdad, que me tomaba en cuenta, sin superioridad, humildemente. Este ser se me presentaba, y la sentía, muy antigua, respetable, digna, magnífica y alejada, y al mismo tiempo joven y cercana, familiar, como de mi familia. Era imposible pensar que ella, ese ser, tuviera pensamientos erróneos o malos pensamientos: irradiaba pureza, como una virgencita, inocente y bella, que despertaba en mí verdadera virilidad, que me hacía sentir ¡que maravilloso sería tenerla para siempre conmigo! Creo que era la modelo de las mujeres, el origen, la matriz de la cual se crearon todas ellas. Era madre, abuela, hija, amiga y amante esposa en una identidad absolutamente trascendental y que me elevaba a una categoría de ―igual a igual‖ en un presagio amoroso, limpio, casto y hermoso pero también de una potencia arrolladora irresistible. Todas ellas juntas al mismo tiempo, sin contradicciones, en una síntesis completa. Era la feminidad absoluta la que se me apareció, y quizás haya sido su presencia tamizada, solo una breve muestra de la bondad y belleza de un ser maravilloso, real y eterno, susurrándome eternidad.

Cuando les he comentado esta experiencia a mis hijos no he podido impedir decirles que ―se me apareció la Virgen‖ experiencia que, al igual que en Tannhäuser, a la larga ha terminado surtiendo el mismo efecto en mi vida. Por ésta y otras razones considero que las obras de Wagner atacan directamente las temáticas que, al menos para mí, considero *vitales* en el mejor sentido de la palabra.

*

(11) ―…Seguramente, es difícil para los occidentales darse cuenta de lo que son verdaderamente las lenguas sagradas…Para exponer el principio metafísico de la ―ciencia de las letras‖…considera el universo como simbolizado por un libro: es el símbolo, bien conocido, del Liber Mundi de los Rosacruces, así como del Liber Vitae apocalíptico. (6) (6- Hemos tenido ya oportunidad de señalar la relación existente entre este simbolismo del ―Libro de Vida‖ y el del ―Árbol de Vida‖: las hojas del árbol y los caracteres del libro representan igualmente todos los seres del universo – los ―diez mil seres‖ de la tradición extremo-oriental-) Los caracteres de este libro son, en principio, escritos todos simultánea e indivisiblemente por la ―pluma divina‖…; estas ―letras trascendentes‖ son las esencias eternas o ideas divinas; y, siendo toda letra a la vez un número, se advertirá el acuerdo de esta enseñanza con la doctrina pitagórica.. Esas mismas ―letras trascendentes‖, que son todas las criaturas, después de haber sido condensadas principialmente en la omnisciencia divina, han descendido, por el soplo divino, a las líneas inferiores, para componer y formar el Universo manifestado. Se impone aquí la comparación con el papel que desempeñan igualmente las letras en la doctrina cosmogónica del Séfer Yetsiráh; la ―ciencia de las letras‖ tiene, por lo demás, una importancia aproximadamente igual en la Cábala hebrea que en el esoterismo islámico.‖
René Guénon ―La Ciencia de las Letras‖.

*

(12) Sin entrar en profundidades, superficialmente, y aludiendo solo a asuntos de carácter cotidiano y doméstico: En nuestros tiempos tenemos temor de que nuestros hijos terminen casándose con un *robot*, además, como la única forma de garantizar una familia bien constituida. Lo que viene de Dios es natural. Lo antinatural, de su eterno enemigo, pero es mentira, es ilusión. Una buena estrategia para no errar los caminos es tener esto presente. El hombre ha preferido sus propias creaciones a la creación de Dios y las cosas están como están por lo mismo. Pero, ¿están tan mal las cosas? Muchos opinan que nunca habíamos estado mejor y los jefes de este mundo (a las órdenes de los dos jefes que conocemos) manejan las cosas de manera que parezca que nunca antes el hombre había llegado ―mas alto‖, siendo que en verdad no es así. Estamos a las finales del Kali Yuga, en la borra del período, acabando de pasar por una época histórica en que las víctimas de la ―justicia‖ eran crucificados en kilómetros de

vía pública, en que el hombre se divertía viendo como los leones del ―circo‖ comían vivos a seres humanos y la vida dependía del movimiento del dedo pulgar de un hombre todopoderoso. En todo caso, bien visto, esas prácticas eran mas ―vistosas‖, por decirlo de alguna manera, mas directas y burdas que los holocaustos de hoy, más anónimos, que dependen cobardemente del movimiento de un dedo, como en Roma, pero de un pelafustán, para pulsar un botón y asesinar a miles de un golpe.

Los criminales de hoy no asesinan a un enemigo, o a cualquiera porque para eso le pagan, sino que a desconocidos, niños, mujeres, a cientos de una vez, por ninguna razón, porque sí, porque siembran el terror y la muerte indiscriminadamente. Se les llama terroristas y también los hay de estado. Guerra común y corriente o ―guerra santa‖. Al final se trata solo de poder. Poder controlar la economía mundial, poder controlar los bienes de consumo, poder controlar la energía, el petróleo, la mente, la vida, todo.

Y es que las cosas no valen lo que valen, sino que dependen. Dependen de las *fluctuaciones* del mercado, de la Bolsa, del precio del petróleo…Una ―crisis‖ económica en Asia deja quebrada toda la pequeña y mediana empresa en Chile y la economía mundial se afecta por lo que pasa en la Calle Wall. Obviamente así no se puede planificar, sino que especular, y eso es lo que pasa. Especular especialmente con ese objeto de poder, inventado por Ahriman, que es el dinero. En la antigüedad se robaban cosas o animales, hoy se roba el dinero que compra cualquier cosa, o se *falsifica* el dinero, o se especula con moneda extranjera o se mata por dinero. Sociedad de consumo…Modelo *neo* liberal…Globalización…Está todo abonado para el florecimiento de los demonios: En los campos se lanza veneno desde aviones para tener ―frutas de exportación‖, unas verdaderas bellezas (como la manzana envenenada de Blanca Nieves) causal de malformaciones en niños recién nacidos, deformaciones físicas horribles en infantes pero ―país competitivo‖.

Los alimentos son controlados, manipulados, contaminados, y la naturaleza va hablando sola. Los huevos tienen mal sabor porque a las gallinas se las alimenta con harina de pescado y además se las engorda a la fuerza, con hormonas (lo cual provoca rasgos femeninos en los varones). Está de moda la comida ―chatarra‖, inventada en los E.E.U.U., que tiene a medio mundo con sobrepeso, o gordo, o grueso, o pesado, o graso, o mantecoso, o abultado, o corpulento, o seboso, o, los peores, obesos mórbidos. Comida basada fundamentalmente en la hamburguesa, confeccionada con carne molida y quizás que otras cosas molidas mas.

En algunas partes es peligroso comer mariscos frescos por causa del ―Vibrión Paraemolítico‖, y pescado por la ―Marea Roja‖, y carne de vacuno por las ―Vacas Locas‖ y pollos por la ―Gripe Aviar‖. ¿No será que algo está diciendo que no hay que comer animales? (―Los hunzas, nativos del norte de la India, que no comen carne, son un ejemplo de una raza no superada en la perfección de lo físico y en la ausencia en general de enfermedades, cuya alimentación se compone exclusivamente de cereales, vegetales y frutas, con una cierta cantidad de leche y mantequilla…‖ Sir Robert Mc Carrison, científico médico).

Da pena ver cómo un par de mártires en un bote inflable luchan solamente con su bote contra barcos balleneros y de pesca indiscriminada, tratando de impedir que se extingan mas especies animales solo por intereses comerciales. En nuestra isla Robinson Crusoe casi terminan con el lobo marino de dos pelos y en el sur de Chile la mortandad de focas muertas a palos fue simplemente gigantesca. El exterminio de familias animales enteras ha adquirido ya magnitudes de hecatombe y son de conocimiento público. Todos estamos al tanto, en nuestros días, del exterminio de ballenas en los mares del sur por barcos balleneros japoneses, debiendo ser el mismísimo mar quien les llamara la atención con un tsunami de proporciones.

Vemos cómo proliferan perritos vagos en las grandes ciudades encargándose a los vehículos motorizados su exterminio. El hombre debiera solucionar estos problemas, sin matar a nadie, controlando la situación. En el caso de delincuentes y criminales tampoco estos deben ser condenados a muerte, ya que su pecado queda intacto y se agrega un nuevo criminal a la lista, su verdugo. Con el trabajo forzado el hombre paga su deuda con la sociedad liberando su pena y pagando por su pecado, redimiéndose.

Hoy los abogados estudian leyes para defender a toda costa a sus *clientes*, aunque sean culpables, y vemos cómo el ―resquicio legal‖ más recurrente es el declarar que ―actuó sin discernimiento‖, para que una sarta de malhechores, homicidas, descarados y sinvergüenzas queden impunes para terror de los afectados.

El deporte dejó de ser *"mente sana en cuerpo sano"* para convertirse en campo de batalla para la competitividad más brutal, que se ha apoderado del deporte en general.

La violencia desatada es cosa por demás natural en ―el deporte más popular‖, el futbol, el único al que se le da una insensata cobertura en todos los medios y también las inversiones necesarias para su desarrollo por la sencilla razón de que es el deporte más maleado y en el que más dinero está en juego. Los jugadores se compran y se venden en cantidades irrisoriamente millonarias, y en dólares (noticias que a veces vemos después que se nos muestra niños casi desnudos y sin tener qué comer). Esto sucede porque el lavado de cerebro es magnífico, a todo nivel. No es la religión *"el opio del pueblo",* es el futbol, en el que los ―hinchas‖ son capaces de matar por un gol y esto no lo decimos en forma figurada sino que textual. En este ―deporte de multitudes‖, los que financian el circo cuentan con miríadas de malhechores que asisten al partido esperando la ocasión que gatille el vamos al vandalismo y la destrucción: perder el partido significa orden tácita para destruir la ciudad y ganar el partido también. Estas ―barras bravas‖ como se les llama, en gran medida son avaladas por las mismas directivas de los clubes que las tienen, y defienden y justifican a sus cabecillas, verdaderos delincuentes comunes. Sin duda han sido ellos los que a través de Internet eligieron al ―mejor‖ jugador - el *deportista* que mejor los representa - según informaciones e imágenes de prensa: grosero, violento hasta los golpes y drogadicto, quien para vencer con su equipo convirtiendo un gol con la mano, declaró que se trataba de ―la mano de Dios‖, increíble falta de respeto que ha dado pié a una ―religión‖, con templo y todo, en la

que el Padre Nuestro es reemplazado por el nombre del jugador aludido. Increíble pero cierto.

En el deporte es donde menos debiera tallar el dinero. Todos nosotros, cuando hacemos algo por nada, porque nos nace buenamente hacerlo, decimos hacerlo por deporte, como sinónimo de entrega desinteresada. Pero lo que estamos viendo es una verdadera danza de los millones, muchas veces en pobrecitos que no saben dónde están parados y a los cuales se les hace ―conferencia de prensa‖ desaparecidos detrás de innumerables micrófonos para escucharlos decir: estamos jugando bien pero todavía falta…nos esforzaremos por meter aunque sea un gol…con eso ganamos… pero debemos cuidarnos de que ellos no nos metan un gol a nosotros…porque así ganarían ellos…etc. Y todo el periodismo nacional pendiente del estólido.

Ya es todo tan antinatural, *que lo natural aparece como antinatural*. Ahora, hasta en los congresos de los países más cultos se aprueban las leyes necesarias para ser unidos en matrimonio hombres con hombres y mujeres con mujeres. Al lado de esto Sodoma y Gomorra son un chiste, quedando sus habitantes solo en la categoría de viciosos. En verdad ni en Sodoma y Gomorra se vio algo parecido ya que estamos hablando de *leyes* que aprueban prácticas sodomíticas, y esto no termina aquí…pueden adoptar hijos, decisión apocalíptica, ya que es difícil calcular qué les puede pasar por la cabeza a esas pequeñas criaturas, víctimas indefensas. Es el triunfo de lo antinatural, de las cosas que hace el demonio para enmalezarlo todo. Por otro lado es peligroso el que nos acerquemos a un niño, por amor a la inocencia encarnada en él, ya que podemos ser acusados de pedófilos. Sin duda es el espíritu del mal el que ha llevado las cosas a un extremo y cuya finalidad es que terminemos encapsulados en una burbuja, cada uno de nosotros, desconfiando de todo y todos separados. Entiéndase encapsulados también por ―metidos en un auto‖, corriendo rápido para llegar a ningún lado…y la esquizofrenia y la depresión y la violencia que arrecia en este mundo de exigencias. Todo se exige. No hay intensión de comprender para amar, y menos pensar siquiera en la compasión. Para compadecerse hay que comprender.

El hombre, por sus pecados va creando enfermedades, algunas graves, enfermedades ―terminales‖ porque son de muerte, y aunque va inventando ―remedios‖, a la vida no la engañan, y aparecen enfermedades nuevas, y así interminablemente, hasta que se haga lo que el Señor nos dijo cuando curaba a un enfermo: ―Vete y no peques más‖. He ahí la solución, la sanidad y la vida.

Los sistemas de Salud están diseñados para sacarle el máximo de dinero y darle el mínimo de atención al ―afiliado‖ y que cuando éste llegue a viejo ―ya no lo cubra el sistema‖ puesto que es un ―factor de riesgo‖, el sistema podría perder dinero (léase no ganar más dinero) y por lo tanto, si ya le sacaron hasta el último centavo, que se muera. Así de real.

En los colegios, que son una atrayente clientela para drogas duras dentro y fuera de los recintos, se les enseña a los alumnos una incontable cantidad de estupideces y como la educación se trata de otro negocio mas, vemos a alumnos faltando el respeto en forma violenta y reiterada a sus maestros (también como

resultado de no existir real autoridad, que entrega la real maestría) sucediendo lo que más comúnmente pasa en la actualidad: que los profesores no tienen otra alternativa que ―dejar hacer‖ para no salir perjudicados en demandas judiciales por llamarle la atención a un delincuente. La hija o el hijo, por fin entran a estudiar a la ―educación superior‖, en la Universidad, y se encuentran con patanes de cursos superiores que en la ―fiesta‖ de bienvenida a los nuevos estudiantes, llamada ―fiesta mechona‖, no hay nada que dejen sin hacer para insultar, ofender y vejar a los novatos llegando en algunos casos a la violación e intentos de asesinato. (Es urgente la instauración de un sistema educativo que realmente forme seres humanos, como el sistema Waldorf, creado por Rudolf Steiner).

Vemos en programas televisivos, como por ejemplo ―Desde el Actors Studio‖, de qué forma se ―inflan‖ las personalidades, quedando la certeza terminado el programa, de que se ha estado frente a un gigante del arte, un genio vivo y contemporáneo, cuando lo que realmente vemos - como Sigfrido ante las verdaderas intenciones de Mime - son gigantes del ego. Para qué hablar de performances ―musicales‖ como las de ―Lady Loca‖ o ―Nuestra Señora‖ quienes ante la presencia de nuestra verdadera Señora reventarían dejando un fuerte olor a azufre. La televisión lo que hace fundamentalmente es *tentar*. Se trata de la eterna tentación luciférica a la obtención de una felicidad para Ahriman. Tener auto, tener casa, tener ropa, tener manjares, tener mujeres (una *cosa* más), aunque el triste observador del programa, que tiene que aguantar diez minutos de publicidad para ver cinco minutos de ―programa‖ (ya sabemos de qué se trata) no tenga donde caerse muerto. Pero hay solución, puede delinquir para obtener la felicidad: puede robar, estafar, asaltar y matar; caminos que llevan todos al enjuiciamiento, el encarcelamiento y la muerte del desgraciado postulante a la felicidad. *"Líbranos de la tentación".*

Ya no tiene sentido decir que nos vamos *a nuestro hogar*, porque hemos eliminado el fuego de nuestras viviendas: el lugar donde arden los leños de una chimenea se llama hogar y es sinónimo de casa, de morada, es el lugar que da ―calor de hogar‖ a la familia. No logro entender a cambio de qué se eliminó el fuego de nuestras vidas. Ahora es muy tarde. Está prohibido. El *smog*, equivalente a varias cajas de cigarrillos por cabeza impide por ley contaminar más el aire. El aire, segundo elemento después del fuego, ya no se puede respirar, es una porquería que ya está a un tris de ser comido. Debiera ser obligación de todo santiaguino mirar la capital desde por ejemplo las alturas de Farellones y constatar que Santiago no se ve debajo de una nube negra; no gris, ni obscura, ni atezada, ni bruna, negra. Y eso es lo que se respira. Para qué vamos a hablar de la respiración.

El agua ya no corre limpia y cristalina, por el contrario acarrea cuanto veneno de desechos es dable imaginar. En invierno el agua corre por las calles inundándolo todo porque la tierra no la absorbe y tampoco hay cauces naturales para su evacuación ya que han sido robados para el ―progreso‖ y por donde mismo estuvo algún día el cauce natural, por ahí mismo corre ahora el agua, arrastrando objetos y personas a su paso. Un desastre cada vez que llueve ―un poco más de lo previsto‖. El mar se ha convertido en el basurero universal (al igual que el espacio).

En cuanto a la tierra, las ciudades modernas son más modernas mientras más cemento entre en su concepción. Es común escuchar el símil de ―la selva de cemento‖ (en algunas partes, más selva por el alto porcentaje de víboras y alacranes que viven y laboran que por lo enmarañado y congestionado de la trama urbana). La ciudad, como un cáncer, sofoca con materia sólida a la naturaleza, la vida como ha sido concebida. En verano, el sol azota con insolaciones de todo tipo debido a la rotura de la capa de ozono siendo conocidos los fenómenos ―invernadero‖ y ―calentamiento global‖, lo cual nos augura un futuro *esplendor*. A toda esta sumatoria la naturaleza sigue respondiendo con ―desastres naturales‖ de todo tipo: terremotos, lluvias torrenciales, inundaciones, sunamis, tifones, huracanes e incendios gigantescos en un panorama realmente apocalíptico. Valga como ejemplo lo sucedido solo en algunos meses del año (2005): Sunami en el sudeste asiático que dejó 300.000 muertos, el huracán Katrina, en el mes de julio, que arrasó con la ciudad de New Orleans, el huracán Rita que azotó en agosto las costas del sur este de los E.E.U.U. y el huracán Wilma, en septiembre, que atacó con violencia desatada el Caribe mexicano, todos acompañados de sus respectivos robos, saqueos, asesinatos y demases; todo esto precedido por los atentados terroristas del mes de junio en Londres, en el espíritu de los anteriores atentados en la red de metro en España y las torres gemelas de Nueva York. El artista chileno Alfredo Jaar ha denunciado en su arte la masacre de Ruanda, con 1.000.000 de muertos a machete (Naciones Unidas no quiso hacer nada). Hoy (finales del año 2005) está de moda matar a los hijos, golpear infantes hasta dejarlos con TEC cerrado, violar guaguas y niños y comercializar las imágenes a través de Internet para todo el mundo. Globalizado.

1.500 sacerdotes brasileños acaban de ser acusados de abusos sexuales a menores de edad, al tenor del fenómeno que se ha dado en llamar ―Red de Pedofilia a Nivel Mundial‖ siendo bueno recordar aquí las palabras de Cristo: *"Al que escandalizare a uno de estos pequeños más le valdría que le pusieran una rueda de molino al cuello y lo arrojaran al mar".* Cristo dice: *"más le valdría"…*

odría seguir por semanas hablando de horrores, pero baste con solo *una* mención que abarca ella sola cualquier atrocidad, ejemplo de lo que está sucediendo, y que certifica que las cosas no pueden seguir así: *Se ha asesinado niños para vender sus órganos.*

Estos, mis vómitos, los resume con su claridad acostumbrada nuestro amigo Gastón Soublette, en una carta enviada al diario El Mercurio en noviembre de 1988:

¿Fin del Mundo?

Señor Director:

Por lo que se entiende a través del reportaje de la edición de ―El Mercurio‖ del 9 de Junio, sobre las modernas profecías del fin del mundo, numerosos son los grupos y sectas religiosas que buscan hoy en la Biblia una confirmación a este tipo de expectativas. Pero según el articulista, la respuesta a estos temores puede que ande vagando por ahí a la vuelta de la esquina. Curiosa conclusión, pero que suscribo, pues para mí no es que el mundo se vaya a acabar, sino que ya se acabó…

Me explico. Mundo quiere decir literalmente ―orden‖, ese orden son las culturas en cuyo desarrollo los pueblos han realizado su ciclo histórico a través de milenios. Hoy todas esas culturas están agotadas y han cedido su lugar a un complejo financiero-tecnológico que funciona igual en todas partes, invención del intelecto utilitario, que no reúne las características de una cultura, ni menos aún de un ―orden‖. Por eso los pueblos han dejado de ser tales para devenir sólo masas consumidoras; la ética generó en pura eficiencia, con los resultados que están a la vista; perdimos la naturaleza y nos quedamos sólo con recursos naturales; perdimos la realidad para quedarnos frente a una pantalla con cifras y letras; perdimos el sentido mismo de la vida y nos quedamos sólo con el arte de maximizar utilidades. ¿Qué más evidencias se requieren?

Asimismo, sostengo que las catástrofes anunciadas no es que vayan a ocurrir, sino que ya ocurrieron. Desde las guerras napoleónicas se vienen sucediendo con inexorable periodicidad. La revolución rusa, la revolución china (treinta millones de muertos), dos guerras mundiales y las que han continuado hasta hoy, las bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki, y las inquietantes estadísticas de cincuenta millones de muertos de hambre por año y seis millones de hectáreas que año a año se desertifican en la tierra, son suficiente prueba.

Me atrevo a sostener que el así llamado Juicio Final no es que vaya a venir de un momento a otro, porque hace ya mucho tiempo que se está realizando. Eso se nota en el modo particularmente cuidadoso con que una invisible mano va separando a los ―unos‖ de los ―otros‖, para que cada cual tenga el destino que corresponda a su opción de vida, es decir, la paz o el delirio. Y está bien que así sea, pues no podemos ya continuar con este permanente ―más de lo mismo‖ en un mundo carente de justicia, de verdad, de amor y de belleza. De modo que sólo ahora se nos abre la posibilidad de algo distinto, vale decir, que ―venga a nosotros tu Reino‖.
Gastón Soublette.

*

(13) Problema aparte es que hay demasiadas películas en que la banda sonora, y especialmente la musical, le hacen demasiado favor a las mismas, especialmente al *argumento* (en muchas películas norteamericanas - *americanas* dicen - el argumento son los ―efecto especiales‖), a manera de ejemplo *"Alexander"* de Olivier Stone, a quien el personaje le quedó demasiado magno, *o "El Rey Arturo"* dirigida por Antoine Fuqua (¡entre miles de otras cintas hollywoodenses similares!), verdadera falsificación y fraude cinematográfico en que el título y los personajes de la Mesa Redonda son usados para vender la película. Es tan falso todo, que en algún momento parece fiesta de disfraces y el guión un puré, en el que los caballeros - truanes con nombres augustos - falta un tris para que sean caníbales. Para qué hablar del ―enfoque‖ hollywoodense a la búsqueda del Santo Grial, a cargo de Harrison Ford, en la cinta ―La Última Cruzada‖.

Obviamente, no todaslaspelículas norteamericanas sonmalas (especialmente

aquellas cuyo tema es la violencia desatada, o con héroes domésticos con la misión de *salvar el mundo*, o aquellas cuyo desarrollo esta predeterminado para culminar con la típica conciliación sensiblera), hay algunas rescatables (en especial aquellas en que se hace autocrítica a su particular visión del mundo o, con mucho sentido del humor, de su superficial *american way of life).* Lo que sí es notable de Hollywood, es su capacidad para malograr y anular talentos, en una acción digna del Rey Midas. Ahora, en donde el cine norteamericano ha demostrado verdadero genio, en mi opinión, es en las películas de dibujos animados, ya que a partir de la primera piedra fundamental, asentada por Walt Disney con esa magnífica obra maestra que es su ―Blanca Nieves y los Siete Enanitos‖, dejó la vara *elevadísima* como punto de partida, puntapié inicial de esta hermosa manifestación del espíritu humano. Una vez más el impulso original, primigenio, como gestor del futuro decretando sus lineamientos.

Podemos también constatar que el cine de Hollywood es reiterativo en el ataque – directo, encubierto, subliminal, insidioso o caricaturesco – a lo que tenga sabor a alemán. Es fácil comprobar que los ―malos‖ de las películas, incluyendo los dibujos animados, son en reiteradas ocasiones siniestros personajes con un marcado acento germano o fornidos rubiecitos de ojos azules - *trasposiciones subliminales de Hitler y del arquetipo del hombre "perfecto" del nazismo* - (o en su defecto un latino) y no es ningún secreto que para ganar infaliblemente un *rosario* de ―Oscares‖ de la Academia de Hollywood hay que hacer cine de propaganda o ataque a lo ―antisemita‖ -fundamentalmente si los temas giran alrededor del nazismo- y en esta identificación de Wagner como representante alemán por antonomasia (*"Soy el ser más alemán, soy el alcohol de Alemania"*) éste ha terminado pagando la cuenta, ya que los enemigos de todo lo que huela a alemán deben enlodar, ridiculizar, rechazar, burlar, denigrar, falsear, minimizar, y atacar a Wagner con todo, como sea. Wagner está *prohibido* en Israel.

BARENBOIM DICE QUE VOLVERA A ISRAEL CUANDO PUEDA DIRIGIR MUSICA DE WAGNER
VICTORCYGIELMAN,-TelAviv-28/12/1991
―El director de orquesta Daniel Barenboim abandonó Israel ayer por la tarde sin haber podido dirigir el concierto de Wagner ante el público habitual de la Orquesta Filarmónica de Israel. La música del compositor alemán sonó, no obstante, ayer a las 14 horas, en la sala de la Filarmónica en Tel Aviv; pero fue simplemente un ensayo más, el último, después de 15 días de ejercicios, dirigidos por Barenboim, para un concierto que no pudo celebrarse…
…un manifestante paseaba con una pancarta en la que se podía leer: ―Sentimos vergüenza de ti, Barenboim‖.
…Antes de tomar el avión, Daniel Barenboim declaró: ―Volveré a Israel cuando pueda dirigir un concierto de Wagner públicamente, normalmente, delante de la audiencia habitual de la Orquesta Filarmónica de Israel‖. Ello no ocurrirá pronto.

Violentas protestas:
La decisión de la Filarmónica de Israel de levantar la prohibición que pesa sobre Wagner desde hace 53 años provocó una ola de violentas protestas en Israel, encabezadas por el ex primer ministro Menahem Begin…‖ Etc.

En Internet se puede ampliar esta temática buscando ―Richard Wagner Prohibido en Israel‖ y se encontrarán títulos como ―Barenboim y el Tabú Richard Wagner‖, ―Wagner ―prohibido‖ en Israel‖, ―Wagner en Israel‖, ―Vetan a Richard Wagner‖, etc.

(14) Bayreuth, 26 de setiembre de 1878.

"Preludio de Tristán e Isolda…una riña entre espectadores en el Mann Auditorium, Tel Aviv, Octubre, 1981."

Sr. D. Joaquín Marsillach.

Estimado amigo:

Mi esposa acaba de leerme la traducción de la carta-prólogo del Sr. Letamendi a usted; mi Destino no ha querido que me proporcionara antes este placer.

Con respecto al propio trabajo de usted, siento tener que quedarme ahora en ayunas; habré de aguardar quizás que se haga una traducción francesa, puesto que yo, con mi poca facilidad para aprender lenguas extranjeras, no he hallado aún ratos de ocio para tratar de cerca el español, en especial Calderón, Lope de Vega y Cervantes en su idioma original. En mi modesta biblioteca los tengo, aguardando la ocasión, que todavía espero, en que me sienta bastante libre para satisfacer mi ardiente deseo de conocer, en su peculiar forma de expresión, las obras de estos sublimes ingenios que en la traducción alemana siempre me entusiasmaron. Aunque esto me ha sido imposible hasta el presente, sin embargo, puedo decir a Vd. que estas traducciones alemanas, por más que desfiguren el original no dejaron de abrirme, -dándome a conocer el carácter español- un manantial inestimable de profundísima a la par que vasta sabiduría. Hasta creo poder asegurar a usted que he penetrado en el espíritu de estos grandes poetas españoles, quizás aún más profundamente que tantos otros que tienen la dicha de haber podido estudiarlos en su lengua nativa.

Lo mismo ha vuelto a sucederme hoy, al conocer a su gran amigo y maestro Letamendi por la traducción alemana de su carta-prólogo: en éste me está hablando el espíritu del gran Cervantes, del amable Lope. Ningún alemán, ningún francés ni italiano ha podido, en su peculiar forma de expresarse, causarme tan hondo y grato sentimiento de admiración como este sabio, sin comparación Ilustrado y genial, a quien usted tiene la dicha de llamar —su amigo‖. No se ofenda usted si le hablo de mi asombro ante la manifestación, no ya de mero interés, sino de esta que yo llamaría plástica profundidad de Letamendi. La carta de éste a Vd., prescindiendo que a mí se refiere, me da, para mi juicio total del porvenir en el tiempo y el espacio una indicación que me complazco en acoger como sublime esperanza del desesperado.

¡Benditos seáis vosotros los Iberos, a quienes tan lejanos nos figuramos! Que se ensañe el destino contra vosotros, abrasando y consumiendo, abrumando y sofocando, no importa: abrigáis nobles espíritus y una profunda cultura os defenderá de la falsa civilización y sus monstruosidades, que ahora parece haber asignado el destino del mundo a naciones infinitamente menos bien dotadas.

Saludando a usted cordialmente, le ruego haga sabedor al señor Letamendi de mi profundo sentimiento de gratitud.

Suyo afectísimo.

Ricardo Wagner.

*

Ramón Vinay como Otello, foto en este artículo del periódico.

(15) —Un **Artista** Conmovedor.

Hoy se cumple el primer aniversario de la partida de Ramón Vinay, quien fuera uno de los artistas vocales más sobresalientes de su época y, ciertamente, el tenor dramático heroico más grande de nuestro siglo.

Vinay fue grande en muchos aspectos: el rango de su voz de —heldentenor‖ iba desde las notas graves de barítono hasta un amplio Si bemol de tenor; grande pues, en su voz, grande en su expresión teatral, en su fraseo y pronunciación.

Cualquiera podría asegurar que la lengua en que estaba cantando era su lengua natal. Su pronunciación en escena era perfecta en italiano, francés, alemán, ruso, inglés o castellano.

Como cantante actor no tuvo rivales. Sir Rudolf Bing, quien por varias décadas fuera director general de la Metropolitan Opera de Nueva York, asegura en su libro *Cinco mil noches en la ópera*: —Ramón Vinay es el cantante actor más

importante que haya pasado por ese teatro y, si alguien lo duda, que venga a verlo en el papel de Herodes, de ―Salomé‖ de R. Strauss‖…

Vinay fue grande en su multifacético repertorio que incluía casi cincuenta roles diferentes, como tenor, barítono o bajo y hasta llegó al teatro hablado cuando interpretó en Londres - con sorpresa general - el ―Otello‖, de Shakespeare en el idioma original. En esa oportunidad Sir Lawrence Olivier comentó que ―tras ver esta interpretación o ver a Vinay en el ―Otello‖ de Verdi, me doy cuenta de cuanto me falta aún…‖.

Claudio Arrau confesó una vez que cuando sentía alguna depresión que podía afectar sus interpretaciones, sólo le bastaba ir a una función de Vinay u oír algunos de sus discos para estimular su propia interpretación. Ramón - decía Arrau - es un artista simplemente conmovedor‖.

Por muchos años guardé un hermoso volumen empastado en cuero rojo que contenía un facsímil del manuscrito de ―Parsifal‖, de Richard Wagner. En su primera página se leía la siguiente dedicatoria: A Ramón Vinay, nuestro hermano y el más grande artista que haya aparecido en el escenario de Bayreuth. Por extraño anticipo del destino fue a Vinay a quien tuvo en mente nuestro abuelo cuando concibió ―Tristán e Isolda‖ y ―Parsifal‖. Con cariño (firmado) Wieland, Wolfgang y Friedelinde Wagner. Abril 4 de 1958‖.

Vinay cantó en Bayreuth todo el repertorio de tenor: Lohengrin, Tannhauser, la Tetralogía ―El anillo del Nibelungo‖, ―Tristán‖ y ―Parsifal‖ y también algunos de barítono: Telramund, Wolfram y Kurwenal.

En la década de los 50, la Compañía de la Scala de Milán hizo una gira por algunas capitales europeas. En Moscú, Vinay se presentó con ―Tristán‖ y ―Otello‖. El entusiasmo de los rusos llegó casi al delirio y los directores del Bolshoi pidieron al tenor que tratara de quedarse dos semanas más, pues estaban preparando una nueva producción de ―Boris Godunov‖.

Vinay, sorprendido, pensó que era una broma, pero ante la insistencia, tuvo que negarse - ―Mi tesitura no podría adaptarse al Boris (bajo)‖ - además, el artista ya designado era su amigo Boris Christoff y el rol de tenor era muy ligero para él. Sin embargo, por cortesía, pidió revisar toda la partitura. Finalmente, les propuso que si se podía subir medio tono el rol del fraile Pimel, se atrevería a participar. Y así se hizo, le pusieron un pianista por una semana y un actor ruso para recitarle el texto día y noche. El triunfo de Pimel fue tal que Christoff dijo ―habría preferido que la Scala se hubiera llevado a Vinay…‖

Vinay fue grande también en su musicalidad: leía a primera vista, tocaba piano y violín y su ―cuadratura musical‖ era sin tacha. Por ello recibió elogios de todos los grandes directores. Toscanini lo eligió como su Otello. Furtwangler inauguró con Vinay dos temporadas líricas en el curso de un mes, en 1954: ―Otello‖ en los Festivales de Salzburgo, y ―Tristán‖ en Bayreuth. Herbert von Karajan eligió a Vinay para su debut en Bayreuth en 1952 y en el Teatro Colón de Buenos Aires. El exigente Sir Thomas Beecham (―Otello‖ y ―Carmen‖) imprecaba a los músicos en los ensayos: ―Si quieren tocar bien, escuchen a ese hombre que está allí en el escenario‖.

Cuando la televisión americana decidió inaugurar sus transmisiones en color pidió a la Metropolitan Opera de Nueva York una producción de ―Otello‖ con Vinay, y Leonard Warren, bajo la dirección de Fritz Busch. *(Como dato anecdótico, el primer CD de la historia fue "Valses de Chopin" interpretados por Claudio Arrau, otro chileno. Nota del autor).*

El compositor italiano Franco Alfano, quien concluyó la ópera de Puccini ―Turandot‖, decidió hacer una revisión de su ópera ―Cyrano de Bergerac‖, escrita en 1936 y pensó en Ramón Vinay para su renovado personaje central. Este aceptó encantado, pues le daba gran oportunidad para actuar y decir. La obra se reestrenó en la Scala de Milán - con enorme éxito - bajo la dirección del propio compositor.

―Quien no haya visto a Ramón Vinay en Bayreuth no tiene idea de quien es Vinay‖; esto lo dijo una vez a su llegada de Europa Domingo Santa Cruz, compositor y decano de la Facultad de Bellas Artes‖… y tal vez tenía razón por esto y todo lo demás.

¿Alguien sabía que era maestro de literatura italiana y perito en pintura del Renacimiento?...¿Que fue también gran director de escena y profesor de actuación de la Universidad Estatal de Seattle USA.

Poco y nada sabemos los chilenos de Ramón Vinay…por eso es bueno recordarlo hoy.‖ J. Arturo Carvallo,‖El Mercurio‖, Sábado 4 de Enero de 1997.

*

(16) ―…como lenguaje iniciático, recordemos aquí la creación wagneriana del leitmotiv, con cuyas notas breves y constantes, cual verdaderos mantrams védicos, se ha llegado por el coloso de Bayreuth a fotografiar o a estereotipar concretamente las ideas y los personajes, acabando así con la supuesta vaguedad de la música, y haciendo de ella una superior palabra evocadora.‖

―…es la última forma de la variación, y en la música produce esa vaguedad característica de la forma bíblica versicular, empleada por algunos filósofos y literatos; especie de encantador mosaico, unas veces destello de delicadísimas armonías y de melodías incomparables, otras de sonoridades imitativas y matices sorprendentes. En una palabra: un simbolismo de los sonidos.‖

―…La vida nos ofrece a diario múltiples corroboraciones de esta génesis del pensamiento-emoción causado por la música. A poco que evoquemos nuestro pasado , advertiremos con sorpresa que todo momento psicológico de él está ligado con un fragmento musical, concordante o no con él en realidad, pero absolutamente identificado con él por misteriosas leyes de asociación nacidas del **hada fantasía**, hasta el punto de que tantas veces como volvamos a oír aquella música otras tantas brotarán del fondo de nuestro inconsciente los recuerdos aquellos, como si las escenas antaño vividas por nosotros tuviesen, por extraña conexión órgano-psíquica, una ligadura, un esqueleto, un fondo de cuadro en aquellas fugaces notas de la música. Dejemos a los capacitados para ahondar en este inmenso piélago de nuestro inconsciente la tarea de esclarecer las causas internas de semejante fenómeno.

Nosotros lo hemos traído únicamente a cuento porque esta secreta ley es la que, en sentido inverso, preside a toda la obra musical de Wagner…

En otros términos, el coloso de Bayreuth ha realizado a la inversa, hasta en los más nimios detalles de su obra musical, la ley a que nos referimos, porque, así como en la vida asociamos inconscientemente los hechos de ella a las notas musicales oídas al azar en aquel momento, en la obra de Wagner se asocian conscientemente siempre determinados motivos musicales a cada situación de la vida escénica que con ellos se va a producir. Inútil es añadir que a la elección de semejantes motivos musicales ha presidido, además, una selección de honda técnica musical, al par que una prodigiosa intuición filosófico-artística, contribuyendo más y más a consolidar el lazo entre la frase musical y la idea por la escena representada. Así, por ejemplo, toda escena que de lejos o de cerca roce con la naturaleza, aparece basada en el divino motivo de los elementos primordiales, sin perjuicio de asociar a él, dentro del glorioso acoplamiento que permite la ciencia moderna de la armonía, todos los demás motivos relacionados con ella, y éste es sin duda uno de los méritos mayores de la concepción wagneriana, porque en este entrecruce de diversos motivos parece vivirse todo el entrecruce penelópico de las opuestas ideas que a cada instante luchan en nuestra existencia.‖
Mario Roso de Luna, ―Wagner, Mitólogo y Ocultista‖.

― …Lo mas a menudo el **leitmotiv** consiste en un contorno melódico de algunas notas, que podrá ser modificado en su propia contextura, en su ritmo, en su armonía o en su orquestación; esas diversas transformaciones no le despojan nunca de su primer significado, pero le hacen variar ora la importancia, ora la expresión momentánea; y así pasará sucesivamente por fases de ternura, de heroísmo, de tristeza o de alegría, sin dejar de aplicarse a su objeto especial; posee exquisita sensibilidad cuando tiene que describir, por ejemplo, el personaje de Gualterio en su altivez caballeresca, luego triste, ansioso, o aun caricaturizado por su rival; adquiere emotiva elocuencia si debe representar al Walhalla destruido, en escombros, después de habérnoslo hecho conocer en todo su esplendor; a veces es ingenioso hasta la descortesía; cuando, en **La walkiria** ,la virtuosa Fricka se indigna por los amores incestuosos de Segismundo y Siglinda, la orquesta, indulgente, los disculpa murmurando ―es la primavera‖, aun antes que Wotan abra la boca para contestar.‖
Albert Lavignac, ―Viaje Artístico a Bayreuth‖.

―El mismo Leitmotiv pasará por las mas diversas medidas: binarias o ternarias, sufriendo en consecuencia la alteración de los valores de duración, pero nunca perderá su ritmo esencial y, en verdad, nada demuestra mejor que el ritmo y la medida son cosas distintas, que seguir las doce o quince transformaciones del tema del Walhalla a través de las cuatro jornadas del Anillo de los Nibelungos‖.
René Dumesnil, ―La Naturaleza del Drama Wagneriano‖.

—…no cabe la menor duda que el leitmotivo, tal como empleamos hoy el término, es una verdadera creación wagneriana;…Wagner…asocia…frases musicales muy plásticas con personas, ideas, objetos, sentimientos, de modo que el oído guía al espectador a travéz de la acción y le hace comprender evoluciones dramáticas. Hasta tal punto que muchas veces el oyente sabe mas que las figuras de la escena, pues los leitmotivos revelan relaciones, descubren raíces y establecen conexiones de las que no se habla expresamente en ese momento‖.
Kurt Pahlen,‖La Ópera‖.

—Leitmotiv: este término suele utilizarse casi siempre en relación con las últimas obras de Wagner, quien logró con este recurso una síntesis de dos importantes técnicas compositivas de su siglo: el recuerdo o la reminiscencia temática y la transformación.

Los leitmotiv combinan funciones dramáticas y musicales de maneras complejas. Puede simplemente recalcar lo que se ve en el escenario o sugerir al oyente algo que no se ve y que está pensando uno de los personajes.

Así, los leitmotiv pueden mostrar relaciones entre el presente y el pasado, entre la acción y los motivos subyacentes. Constituyen el material a partir del cual se estructura la substancia musical, cumpliendo el mismo papel que los motivos para un compositor instrumental. Pero en el drama musical…el desarrollo musical indica siempre un desarrollo dramático.‖
Mil Años de Música, —Artes y Letras‖ del diario El Mercurio (14-Noviembre-1999).

—…La frecuencia de las reapariciones aumenta proporcionalmente al número de los leitmotiv en las partituras de Wagner posteriores a *Lohengrin*. Pero también aumenta el embarazo de los musicólogos. Se ha escrito mucho acerca de Wagner, de su sistema, y toda una generación que fue joven hacia 1900 más o menos fue capaz de expresar sus sentimientos citando temas wagnerianos. Pero las obras que sirven de breviarios a esos fieles del —dios Ricardo Wagner‖, como dice Mallarmé, no se han puesto de acuerdo acerca de la diferencia existente entre una reminiscencia y un tema conductor. Lavignac enumera veintinueve de éstos en Tristán; R. Kleinmichel, treinta y tres, en el catálogo temático de la partitura publicado por Breitkopf y Härtel… En *Los maestros cantores* Wagner empleará veinticinco leitmotiv, y en la Tetralogía entera hallaremos ochenta, de los cuales treinta y cuatro, es decir, más de la tercera parte, aparecerán ya en el prólogo. Nada más curioso que la construcción temática de algunos episodios, tales como el último acto de El crepúsculo de los dioses, y especialmente la Marcha Fúnebre de Sigfrido. Esta célebre página es un mosaico de temas conductores, que resume toda la vida del héroe, una oración fúnebre que enumera sus virtudes, sus acciones. El milagro consiste en la claridad mantenida en medio de tanta complejidad por la habilidad del colorista: la instrumentación ilumina plenamente los rasgos esenciales y uno queda confundido ante un trabajo de tanta amplitud, que culmina en semejante acierto.

El segundo acto de *Tristán e Isolda* está, desde este punto de vista, lleno de enseñanzas: en él todo está empleado para alcanzar el máximo de expresión con los medios más concisos, más plenos. Todo es alusivo en ese lenguaje, pero también todo está dispuesto para que el encadenamiento de un tema con el siguiente refuerce, multiplique el efecto producido. Así, cuando la voz de Brangania ha descendido sobre los dos amantes enlazados para advertirles el peligro, la repetición por la orquesta del tema Liebesruhe, llamado todavía Schlummer (designado en francés con el término Félicité, que evita púdicamente traducirlo), se encadena milagrosamente con esa cantilena de alarma, dulce como una canción de cuna: las palabras recuerdan la amenaza que se acerca y la música expresa el olvido total del mundo en la posesión de una voluptuosidad sin límites.

Evidentemente, la melodía continua…hace posible esta libertad melódica que ni siquiera hubiera podido concebirse otrora.

En la partitura de Los maestros cantores es donde Wagner ha demostrado mejor, al mismo tiempo que su genio creador de temas, sus brillantes cualidades de arquitecto de sonidos. Lo que aquí asombra, en efecto, es el poder evocador - y hasta descriptivo – de esos temas, por decir así, parlantes…

Carl Waack enumera treinta y seis temas en Parsifal…y Lavignac reduce esta lista a veinticuatro. Se señala en la arquitectura de esta partitura la extrema densidad de la construcción temática. La obra es un verdadero mosaico, y esto se pone de manifiesto en el preludio que, sin embargo, solo expone cuatro (la cena, el Graal, la fe, la lanza); pero estos motivos se transforman armónica y rítmicamente…‖
René Dumesnil, ―La Naturaleza del Drama Wagneriano‖.

―Dos planos han retenido desde siempre la atención de los analistas: el ―cromatismo‖, y el ―leitmotiv‖. Por el cromatismo, está el célebre ―acorde de Tristán‖ – acorde tonal muy ambiguo – que, desde mucho tiempo, ha debido soportar, él solo, todos los pesos de los estudios sustentadores en la especificidad del idioma armónico de Wagner. Cada uno ha dado ―su‖ interpretación del sentido tonal de ese acorde; ¡‖su‖ versión! ―sus‖ explicaciones. Cada uno la volverá a dar: de padre a hijos; de hijos a nietos…Sin cuestionar de ninguna manera el carácter genialmente excepcional del comienzo de ―Tristán‖, podemos sin embargo asombrarnos de hacer que una sola entidad armónica (tomada como elipse hiper-condensada de la reflexión teórica) deba rendir cuenta, en medio de una profusión de comentarios, y después de un siglo, de uno de los aspectos fundamentales de una obra que incluye sin embargo miles de páginas de música!... ¡Singulares poderes de reducción del análisis occidental! Son finalmente los buenos viejos ―tratados de armonía‖ académicos los que han tenido, al menos, la honestidad de proponer a sus lectores ejemplos de algunas líneas, toma de muestras en varios lugares, de la obra global de Wagner. Prácticamente, habrá que esperar hasta la llegada de la escuela serial, y aún ―post-serial‖, para que una reflexión sobre el cromatismo – alimentado por medio siglo de atonalismo – llegue en fin a proyectarse mas allá de la contemplación hipnótica de un solo y único objeto armónico.

En cuanto al ―leitmotiv‖, ha sido el salvavidas de un batallón de historiadores cuyos conocimientos, en materia de teoría musical, han sido sorprendentemente pobres. Como número de fundamentos originales e innovadores, el ―leitmotiv‖, ha sido rápidamente destruido por aquellos mismos que no cesaban de hacerse los defensores deslumbrados! Para ellos, el desmembramiento de cada ópera devenía al fin cosa fácil, identificada, inventariada! ¿‖Desmembramiento‖? eso mismo, justamente! **Enumeramiento**, debemos decir con pesar. Lo cual es muy probablemente la causa de la ironía desengañada de Debussy, hablando del uso del ―leitmotiv‖ como el ―número de guardarropa‖. Esos catálogos de ―motivos‖, piadosamente tenidos al día, han dado la ilusión de un análisis musical, cuando de evidencias ellos no constituían mas que simples nomenclaturas desprovistas de toda facultad operatoria. ¿Trataban de empujar lejos la observación, siguiendo una ópera escena por escena? Se caía en la misma trampa: ahí, tal leitmotiv aparece; ahí, tal otro desaparece, ahí, tal otro todavía se superpone a tal otro…Adiciones y sustracciones: ¡eternas mamas de falsos analistas! Y si, por fortuna, un comentador más astuto se esforzaba en penetrar más profundamente la riqueza de la textura musical (la densidad de ese trabajo de ―trenzado‖ entre diversos elementos musicales de fuerte contenido simbólico); inmediatamente, el leitmotiv, en tanto que célula coaguladora de la organización musical, desaparecía detrás ―la idea‖ que el conducto y el análisis vertían de nuevo en el psicologismo, en el examen minucioso de los conflictos filosóficos de los personajes, algunas veces, francamente en el estudio de caracteres o, en el mejor de los casos, en la investigación psicoanalítica.

Después de un siglo, y para Wagner más que para ningún otro, se han encarnizado en meditar sobre el ―porqué‖ de las cosas, sobre sus significaciones trascendentales; pero existe falta de una discreción verdaderamente tocante a propósito del ―como‖ y sobre el ―hacer‖, un trabajo tal necesita evidentemente la posesión de conocimientos musicales por demás sólidos.

Lejos de mí la idea de esos numerosos comentarios inútiles, errados o mentirosos. Los elementos filosóficos están ahí, tal como Wagner los ha concebido; con sus redes complejas de interpretaciones simbólicas. Pero se mantienen en una dirección de estudios siempre semejante: conservando una sola y misma ―mirada‖; se ha, me parece, gravemente **fosilizado** la obra inmensa de Wagner, y su alcance muy especialmente musical. Se ha admirado, a justo título, Wagner dramaturgo, autor y re-creador de mitos. ¿Será quizás tiempo, a la inversa, de de-mistificar Wagner?

Tomemos, justamente, el ―leitmotiv‖. Reducir su principio a las solas dimensiones de un ―motivo‖ conduciendo un contenido simbólico significante, (―motivo‖ más o menos transformado siguiendo el contexto psico-filosófico en el cual él toma lugar) no es absolutamente falso, aunque representa una simplificación muy deformante de su valor musical; de su constitución interna; como de la complejidad de su **función** y de su **tratamiento**. El leitmotiv es muy difícil de definir por el vocabulario musical tradicional, porque es un verdadero ―signo‖ acústico; un ―momento‖ extremadamente caracterizado por todos sus componentes, simultáneamente; un ―polo‖ de percepción, fuertemente ―centrado‖ sobre él mismo.

Es una célula, donde cada átomo posee una **doble** pertenencia; a la vez como partes imposibles de descomponer de ese ―signo‖ donde ellos no pueden ser disociados, **y** como partes integrantes de un idioma general en el cual ellos se integran y se ligan. Mucho más flexible y múltiple en su empleo que el tematismo tradicional, el leitmotiv es un punto de focalización, continuamente a disposición del compositor a no importa qué lugar de la ―trama‖ general del discurso musical. Pierre Boulez utiliza una terminología muy adecuada hablando del leitmotiv como ―matriz‖. Tal ―matriz‖, en efecto, es más que un conjunto ―melódico‖; una asociación ―armónica‖; o aún, un ―agrupamiento-timbre‖. Es todo eso a la vez, y aún más: es un **compuesto de funciones**; una suerte de núcleo bio-químico, donde el poder es tan grande que es capaz de traspasar un número de metamorfosis sin por lo tanto auto-destruirse; en la medida que él puede, al contrario, lo vi disolverse gradualmente hasta su desaparición total en el flujo general idiomático, donde nació, y se unió.

En la época inmediatamente posterior a Wagner, se está todavía muy próximo del ―tematismo‖ por ser capaz de coger el carácter tan particular del leitmotiv. Y es solamente a la luz de los problemas más recientes de la música actual que se está en condiciones, retroactivamente, de percibir toda la importancia del gran principio imaginado por Wagner.‖ Jean-Claude Eloy, ―Et si Wagner était orientaliste‖ ¿Wagner era Orientalista? Extracto. Traducción del autor.

―Fue Strauss, creo, quien constató que, por primera vez, en Wagner, la forma no vuelve jamás hacia atrás, literalmente no se repite jamás. En esa progresión, ella arrastra todos los elementos temáticos, los encadena según los nuevos modos, los yuxtapone según diferentes métodos, dándoles así una luz inédita, una significación imprevista.

Aquello nos conduce, de seguro, al problema del **leitmotiv**, donde antaño se ha establecido mecánicamente el catálogo - partido tomado contra el que Debussy, en particular, ha sido sarcásticamente aguerrido…Bien lejos de ser esas especies de signos de circulación rutera a las cuales se los ha tentado asimilar, tienen una doble virtud: poética y dramática – tanto como formal…Ellos marcan, para su evolución, una manera de ―trenzar‖ el tiempo, y de integrar – lo repito una vez mas – el pasado al presente; implican también la progresión dramática. En cuanto a su significación poética, no puedo mas que citar el texto de Claudel sobre Wagner, que ya he mencionado: ―Lo mismo el leitmotiv que hace que ese actor sobre la escena no sea mas que el fantasma desmembrado de ese deslumbrado personaje allá eterno e inefable (nosotros sabemos a la vez, como en los sueños, que él existe y no existe), esa herida que nos hace una voz conocida. Lo mismo esos temas de todas partes sin fin que se repiten y se contestan como las fanfarrias entrecruzadas de nuestra búsqueda forestal‖ (Baudelaire, en su estudio premonitorio – escrito en 1861, a pesar que conocía solamente las primeras obras del compositor – se había impresionado e intrigado por el mismo fenómeno).

La fuerza estructural de los **leitmotiv**, ya lo he dicho, es la de unir el pasado al presente. La intención de Wagner en cuanto a la comprensión de su función está

perfecta y claramente establecida. Los elementos nos son presentados, de partida, bajo la forma mas simple, la mas directamente perceptible – aislados los unos de los otros por largos silencios, como compartimentos, o separados de todo otro contexto: diríamos irreductibles los unos de los otros. Tanto mas irreductibles que se presentan como ideas musicales absolutamente inmutables, sobre las cuales la modificación y la transformación no pueden tener cómo. Melodía, armonía, ritmo parecen ser combinados de manera de dar un resultado asombroso y también estático en lo posible; la impresión de inmovilidad se encuentra todavía voluntariamente aumentada de manera que sus motivos son repetidos por secuencias, que aparecen por consecuencia tanto mas rebeldes al cambio. Las posibilidades de transformación nos son en primer lugar escamoteadas, para insinuarse y sorprendernos enseguida con toda la fuerza. En efecto, Wagner, especialmente en **Parsifal**, juega sobre las posibilidades de disociación que le ofrece su material; la usa según una gran diversidad que puede ir desde la alusión hasta la paráfrasis. Unas veces, es un fragmento melódico que se encuentra aislado, incluso un simple intervalo – que se pone a regir todos los encadenamientos melódicos; otras, la alusión se encuentra reducida a una unión armónica, incluso a un acorde característico; otras, una célula rítmica unifica súbitamente materiales temáticos que permanecían hasta entonces totalmente extraños unos de otros. He citado solamente los casos de pasaje de un motivo al otro; pero, a través de un hábil procedimiento de separación, después de la recomposición de los elementos fundamentales, se opera algunas veces sobre las figuras un verdadero cambio de identidad, a tal punto que, en algunos casos ambiguos, los podemos atar de nuevo, a ese punto de su evolución, a tal o cual modelo. Eso que he anunciado muy alto sobre la **legibilidad** de ciertas formas o sobre la dificultad de coger la complejidad de ciertas formas, o sobre la dificultad de captar la complejidad de ciertas otras – fenómeno que establece las fluctuaciones de la gran estructura general – se aplica igualmente a la técnica del **motivo**. Suele ocurrir que hay veces que el **motivo** sea perfectamente legible, que el símbolo sea puesto totalmente en evidencia; pero sucede no menos frecuentemente que el **motivo** se hunda en la ambigüedad, que la alusión sea furtiva, que sea embargada casi inconscientemente. Esta gradación en la evocación, de la sombra a la claridad, de la referencia esotérica a la afirmación abierta, esos diversos modos de **anunciación** nutren el tejido musical, orgánicamente. La técnica de Wagner revela una extrema sutileza desde ese punto de vista; pues, tal como lo he señalado muy alto - después de Strauss – no hay tema (thème), después trabaja sobre sus elementos, después reaparición del tema en su integridad primera, en pocas palabras, no hay vuelta a una situación ya dada, y revisitada para afirmar la victoria del Orden sobre Dédalo. Hacemos cuestión a un mundo de referencias entrecruzadas, jugando sobre diversos grados de percepción, que se refieren tanto, sino mas, a la creación novelesca que a la imaginación propiamente teatral. El **leitmotiv** es mas rico en significaciones e implicaciones que la simple señal, el simple blasón, quienes tienen tendencia a la reducción – en la admiración, como en denigrar. Desde luego, él puede algunas veces poseer la sola virtud de la señal, además, sin embargo, una de sus funciones mas someras; la mayor

parte del tiempo, informa el contenido musical sobre su propia progresión. Proust, en una página de **La Prisionera** ha muy bien expresado ese rol del leitmotiv, su eficacia sobre la inteligencia y la sensibilidad : ―Yo me rindo a cuenta de todo lo que hay de real en la obra de Wagner, revisando esos temas insistentes y fugaces que visitan un hecho, no se alejan mas que para volver, y tal vez lejanamente, adormecerse, casi desprendidos, es decir, en otro momento, todo en permanencias vagas, tan imperiosos y tan cercanos, tan internos, tan orgánicos, tan vicerales que creemos se trata menos de un motivo que de una neuralgia‖… El trazado de los motivos a través de sus peregrinaciones en la obra plantea un problema delicado, y sobre todo inédito; el del **tempo**. Ya he señalado las modificaciones melódicas, armónicas y rítmicas; cada vez que he mencionado el ritmo, me he restringido al sentido estricto de: figura rítmica, que rige la aparición de motivos, las relaciones métricas internas que ella supone. Pero la ―velocidad de desarrollo‖ según las cuales esas relaciones métricas son finalmente ordenadas, después percibidas, varían todas en el curso de la obra. Es ahí donde es posible reconocer una ductilidad general de los leitmotiv. Nosotros lo abordaremos en primer lugar desde el punto de vista del tempo, ya que ese aspecto es probablemente el mas directamente resentido, de una manera casi psicológica… Schönberg, creo, lo ha hecho notar: en la literatura ―clásica‖, los temas son inventados en función de una velocidad bastante precisa, precisa al punto que no hay apenas necesidad de determinarla de otra manera que por el carácter; suerte de límites en los cuales se constriñe el tempo indicado, los elementos vienen a perder su significación, la armonía se disgrega, el ritmo pierde su cohesión, los intervalos melódicos no efectúan correctamente su función. Incluso en Beethoven, ese maestro analista de la composición temática, las figuras a cuya simplicidad se ven ellas reducidas, no admiten el estiramiento del tempo. Por primera vez con Wagner, vemos desarrollarse un material musical que es a la vez acabado e inacabado, que se acepta tan bien como definitivo que como indeterminado, perteneciendo simultáneamente a las categorías del pasado y del futuro, por la intersección del presente, sin que la lógica interna se encuentre distorsionada. La relación de los componentes es suficientemente flexible para, a la vez, conservar a las figuras temáticas su individualidad y darles poder adquirir, según sus perfiles, un rendimiento diferente. En resumen, el material es neutro, pero en punto indiferente; esa neutralidad le permite integrarse sin desacuerdos a los diversos contextos en los cuales se inserta, a los cuales se somete. No van de otra manera intervalos melódicos y respuestas armónicas. Wagner pone el acento sobre el intervalo que, por ambigüedad múltiple, podrá adaptarse a nombre de circunstancias armónicas; crea el acontecimiento, conjunción del intervalo melódico y del concurso armónico, en función de dos potencialidades, neutras hasta entonces, que se reencuentran de una manera una y única.

Ese material en perpetuo devenir es probablemente la invención musical mas altamente personal de Wagner – ella pone el acento, por primera vez, sobre la incertidumbre, la indeterminación; denota y acusa un rechazo de la fijeza, una repugnancia a estabilizar los sucesos musicales, tanto, cuanto no agotar su potencial de evolución y de renovación.

¿Qué decir ahora del lenguaje armónico en sí mismo, en el seno del cual semejante ductilidad se realiza? Después de largo tiempo se ha constatado la dualidad del vocabulario armónico en Wagner, el diatonismo oponiéndose al cromatismo, como en los días de Monteverdi y de Gesualdo, donde los madrigales nos proveen muchos ejemplos – y, prácticamente, según el mismo simbolismo. ¿Cromatismo? Tinieblas, duda, dolor. ¿Diatonismo? Luz, afirmación, alegría.

Las correspondencias no han poco mas o menos variado durante tres siglos, sí Wagner las emplea con mayor insistencia, y sobre todo mayor amplitud. Si bien me parece difícil hablar de tendencias ―arcaizantes‖ de vertiente cromática. (Donde entonces, se podría decir otro tanto de Monteverdi y Gesualdo lo que no tiene poco sentido…) En el ensanchamiento extremo del vocabulario tonal, Wagner utiliza la dialéctica: movimiento/reposo, estabilidad/desequilibrio; en otros términos, para tomar nuevamente una expresión que ya he empleado en otros motivos, la **legibilidad**, unívoca, de la estructura diatónica alterna con la ambigüedad, equívoca, de la estructura cromática; de donde el grado mas o menos grande de dificultad en aprender las funciones del lenguaje armónico en su evolución de simple a complejo. Entre esos dos extremos se mueve la polifonía de Wagner.

Adorno la ha analizado con gran penetración: ―Recordemos que sus obras de madurez bajo la forma orquestal mas rica son fundadas sin excepción sobre una escritura armónica a cuatro voces casi académica. Muy a menudo en la forma siguiente: voz superior enunciando la melodía -bajo tenue, interpretado de manera cambiante – voces intermediarias que parafrasean armónicamente y deslizan cromáticamente‖. (El agrega una explicación de ese fenómeno que, por mi parte, no encuentro muy convincente: ―La escritura armónica a cuatro voces se explica por el respeto del diletante y del no favorito por el ―coral‖ regular del tratado de armonía, pero quizás también por la actitud del compositor ejerciendo la medida. El coral ofrece la finalización del esquema armónico de los tiempos de la medida, donde cada uno de los tiempos coincide con un acorde‖. Si estas líneas pudiesen aplicarse a un caso preciso, serían mas bien al de Berlioz…). Sin embargo, él continúa ―las armonías y su cohesión, mas no la escritura armónica, son penetradas de la aspiración emancipadora de Wagner, y frecuentemente podría parecer que, por la escritura académica de acordes anti-académicos, el revolucionario de la armonía quiso conciliar los maestros que ya fueron. Existe, desde luego, una contradicción asombrosa entre esta fijeza de la escritura a cuatro voces, esta permanencia, esta **remanencia** de esquema de escuela, y la extraordinaria invención, la audacia a veces extrema de los encadenamientos armónicos. Adorno concluye de este modo su análisis: ―Todos estos acordes remiten a la ―antigua‖, a nociones como esas de pasaje, de alteración, de retraso. Pero deviniendo finalmente el centro del proceso musical, adquieren la potencia de aquello que jamás ha sido‖. Descrito de este modo, el lenguaje de Wagner puede parecer unilateral, privilegiando una dimensión con relación a otras. Por lo demás no hace falta lanzar esa queja a Wagner y reprocharle su ausencia de polifonía propiamente dicha, a pesar de algunas espectaculares superposición de temas – y se ha remarcado, de pasada, que las combinaciones, por

Bach, de temas **dinámicos** eran mucho mas complejos de realizar que la composición de motivos absolutamente estáticos, dispuestos a instalarse en un esquema general inmóvil. Desde luego, la polifonía armónica de Wagner – donde entre la voz melódica superior y la baja, las dos voces intermediarias están principalmente destinadas a **vivificar** las progresiones globales – no tiene nada que ver con eso que se ha convenido considerar bajo la rúbrica: polifonía. Pero ¿la evolución del lenguaje no es responsable de la evolución de la noción misma de polifonía? Según el esquema de escuela, se distingue: contrapunto y armonía, porque en efecto, a un cierto estadio de desarrollo del lenguaje tonal, esas dos nociones no coinciden sino que por una hipótesis de control recíproco. Mas el lenguaje ha evolucionado hacia la diferenciación de funciones armónicas, más esas dos entidades: contrapunto y armonía, están obligadas a vivir en simbiosis para poder subsistir simultáneamente. (Las fugas del op.106 y 133 de Beethoven son ejemplos, raros, de ―rebelión‖ del contrapunto contra las funciones armónicas invasoras). Se ha desembocado, con Wagner, a un punto donde esas dos nociones están al borde de la fusión por dar nacimiento a un fenómeno global, donde las dimensiones verticales y horizontales se proyectan recíprocamente la una sobre la otra. Él llega por ahí a que las funciones tonales son progresivamente corrompidas por la fuerza individual de los intervalos. Aquello constituye el punto de partida de la evolución de la escritura en Schönberg, en primer lugar – después en Berg y en Webern. Hablando de los acordes wagnerianos, Adorno saca esta conclusión: ―Ellos no devienen enteramente inteligibles sino a partir del material mas avanzado de la música contemporánea que ha deshecho la continuidad de la transición wagneriana‖. Esta conclusión, yo la tendría por mucho mas significativa aún, si se aplicara a la fusión: contrapunto/armonía, en una formulación inédita de la noción de polifonía. Seguramente, la continuidad quiere, tenazmente perseguir, en el movimiento ininterrumpido de esta polifonía no sin ciertos ―tics‖ de escritura, que no soy por otra parte el primero en señalar. Las innumerables cadencias desechas, en particular, se ven holgadamente salir de su refugio como las mas visibles costuras, las cicatrices casi, de un tejido ―normal‖ después de la amputación de sus cláusulas habituales. Podemos a veces restablecer sino la primera redacción del texto, al menos el pensamiento tradicionalista que le ha dado nacimiento, y que se encuentra correspondido por razones estilísticas. Aun en **Parsifal**, encontramos ese género de izquierdismo; pero se hace sin duda el indispensable tributo a la unificación del discurso musical.‖

Pierre Boulez, Chemins vers Parsifal‖. ―Caminos a Parsifal‖ (extracto). Traducción del autor.

*

(17) ―Es intolerable una situación en la que a cualquier alemán
que osa criticar a Israel se le acusa instantáneamente de antisemitismo‖…
―No son antisemitas. Están expresando la opinión de muchas personas.
En vez de acusarlos, deberíamos considerar lo que nosotros hicimos

para que ellos la expresaran‖.
Gideon Levy, del periódico israelí Haaretz, Mayo del 2012.
(A propósito del caso Günter Grass).

Esta controvertida polémica de ―semita‖ y ―antisemita‖, es por decir lo menos sorprendente en el enfoque de más de un autor: ―En rigor de verdad, el abuso del vocablo ―semita‖ y su corolario de ―antisemita‖ lo heredamos del estudioso francés, Conde de Gobineau… en la que identificaba a las razas ―semitas‖ y ―arias‖. En realidad, esta descripción de Gobineau resulta errónea…A raíz de este desconocimiento y confusión, hoy se habla de ―antisemitismo‖ únicamente en relación al pueblo judío, a pesar de que el mismo tenga poca sangre ―semítica‖; mientras que, por una cuestión de las vueltas de la moderna acción psicológica, no se utiliza esta frase para describir las persecuciones que actualmente se perpetran contra pueblos auténticamente semíticos como lo es el Palestino, lo que al menos tendría mayor verosimilitud.‖ Adrian Salbuchi, ―Ricardo Wagner, el Profeta de la Edad del Hierro‖.

―En lo que hoy llamamos Oriente Medio, del tercer milenio para acá, un numeroso grupo de lenguas poseían, además de una gran similitud, varias características comunes. La más singular es que los verbos, sustantivos y la mayoría de los adjetivos provenían de raíces formadas por tres consonantes. En 1781 el filólogo alemán Schlözer bautiza y comienza a denominar como semitas a este grupo de lenguas tan fuertemente vinculadas. Posteriormente y por extensión, el término semita, aplicado a las lenguas, se extendió a los pueblos que las hablaban.

Pueblos y lenguas cubrieron todo el Oriente Medio, se cruzaron, mezclaron y convivieron durante un par de milenios, compartiendo y transmitiendo conocimientos, religiones, dioses y ciencias como no podía ser de otra manera. Recibieron y aportaron influencias hacia las zonas limítrofes de modo que lo del Oriente Medio ha de entenderse con cierta amplitud y los términos semita y semítico, en un plural bastante amplio, tanto en el tiempo como en el espacio que estos pueblos ocuparon a lo largo de la historia. Sin pretender establecer fronteras, se extendían desde el mar Negro y el mar Muerto hasta la península Arábiga y desde Persia hasta Egipto y a pesar del gran vacío central, como era el desierto sirio-mesopotámico, por lo que suponía de barrera natural.

De las tres lenguas semitas que aún permanecen vivas y por el número de su población parlante, la primera es el árabe, la segunda el etíope y el hebreo la tercera. El arameo original desapareció y el actual está muy modificado y sólo es utilizado en la liturgia de algunas iglesias orientales y en minúsculas comunidades del Líbano y del norte de Iraq, pero como dialectos. Del gran número de lenguas semitas muertas y como más conocidas por su legado histórico se pueden citar el acadio, asirio babilónico, eblaíta, amorrita, cananeo, fenicio, maobita, ectra, de las que, curiosamente, aún no se ha conseguido conocer sus orígenes. Se sabe que algunas de estas lenguas adoptaron la escritura cuneiforme del sumerio, pero sorprende que, entre el sumerio de la Baja Mesopotamia del milenio cuarto y tercero a las lenguas

semitas haya tanta diferencia como de cualquier lengua latina al chino, que ya es decir.

Pensar y pretender que las lenguas, la cultura o los pueblos son insensibles o invariables a la evolución del tiempo y que permanecen puros e inmutables no parece nada razonable ni científico. Menos aún, tomar como ley y arrogarse derechos basándose en que en el milenio segundo o tercero, hace tres o cuatro mil años, un pueblo, el judío, fue elegido por no se sabe qué dios y que éste le hizo depositario del futuro es una sinrazón además de un acto de puro racismo y xenofobia. Hitler fundamentó su nazismo en la pureza de una raza. El sionismo no sólo se funda en una raza, la judía, sino que va más allá que el nazismo y se dota de una religión, el judaísmo. De este modo llegamos a un círculo vicioso, cerrado; un pueblo tiene una religión propia y excluyente. Sólo puedes ser de religión judía si eres judío. Esto no tendría mayor importancia, pero, sucede que esta filosofía nazi-sionista excluye a los demás negándoles cualquier derecho, lo que ha sido y es la práctica de exterminio llevada contra los nativos de Palestina desde 1948, año en que fueron destruidos 531 pueblos y ciudades palestinas y expulsados al destierro 804.787 palestinos. Los refugiados llegan hoy a cinco millones; más de tres millones viven apiñados y acorralados en Gaza y Cisjordania y un millón en régimen de ―apartheid‖ en Israel. Total, más de nueve millones de palestinos en apenas el quince por ciento de la Palestina histórica, sin Estado ni fronteras, frente a los escasos cinco millones de judíos, que les encierran, bombardean y ametrallan, casi a diario, en sus reductos de Gaza y Cisjordania. Los sionistas se han apropiado de la historia, de la tierra y de los pueblos, siendo el uno por ciento de la población semita, si nos referimos a la lengua hablada hoy, y menos aún, respecto al conjunto de los pueblos semitas o de origen semita.

Israel, país artificial, mantenido, encubierto y financiado, con más de diez mil millones de dólares al año, por los Estados Unidos, continúa convulsionando y expoliando al Oriente Próximo. Sabiendo quiénes son los semitas, la pregunta ahora es: ¿Quiénes son y quiénes actúan como antisemitas? Miguel Ángel Llana, ―Semitas y Antisemitas‖.

―La agencia de noticias AFP, publicó el 26 de Marzo de 2012 que: ―la jefa del Consejo de Derechos Humanos de la Organización de las Naciones Unidas ve ―lamentable‖ ruptura de relaciones de Israel: El Ministerio de Relaciones Exteriores de Israel tomó la decisión de romper todo contacto con el Consejo de Derechos Humanos de la ONU luego que el Consejo aprobó el jueves pasado la puesta en marcha de la primera misión de investigación internacional independiente sobre ―los efectos de las colonias israelíes en los derechos civiles, políticos, económicos, sociales y culturales de los palestinos en el territorio palestino ocupado, incluido Jerusalem este‖.

*

(18)

"Hay dos cosas infinitas, el universo y la estupidez humana,
aunque no estoy muy seguro de la primera"
"No sé cómo será la Tercera Guerra Mundial, pero si sé cómo será la Cuarta… con palos y con hondas"
Albert Einstein.

Nadie, en su sano juicio, puede estar de acuerdo con Adolfo Hitler y el nazismo, y es *nuestro deber* trabajar por una sociedad fraterna donde no exista falta de respeto al ser humano y sí la debida consideración hacia la diversidad, donde no exista la discriminación que se funde en cualquier consideración, y también es *nuestro deber* el mínimo de justicia en el análisis de los acontecimientos históricos - que en definitiva son los que terminan desatando los hechos - que *no justifican ni la más mínima atrocidad, por ningún motivo*, y que en el caso del nazismo fue un aquelarre. (No muy diferente del enfrentamiento Israel - Palestina en nuestros días. Una imagen vale por mil palabras y hay muchas imágenes en el blog: *"La Historia se Repite. El Conflicto Palestina-Israel",* que podemos buscar en Google, Internet).

Dejando absolutamente en claro que lo siguiente no se trata en absoluto de una justificación, a mi juicio lo que interesa comprender del fenómeno de la aparición del nazismo, es que su nacimiento se realiza completamente en atención a la *ley de causa y efecto,* para lo cual es necesario conocer lo que realmente sucedió en el pasado, sin falsedad, sin inventos, escuetamente: ―Al nacer el siglo XX… Europa era el centro cultural, político e industrial del mundo. Los gobernantes de la época…controlaban extensos imperios que en total abarcaban la mayor parte de la superficie del globo. Celosas unas de otras, las potencias trataban de asegurar el dominio de sus colonias y de aumentar su poderío bélico. Sin embargo y a pesar de las tensiones, hábiles diplomáticos se ingeniaron en mantener la paz, en medio de la desconfianza y de las rivalidades reinantes. Pero, un punto de Europa bullía contra el dominio turco: los Balcanes…la zona se convirtió en un verdadero polvorín que amenazaba con estallar en cualquier momento… La estratégica situación de la zona balcánica, punto de enlace entre Europa y Asia, la hacían una presa apetecible. Su dominio le significaría a Rusia llegar al Mediterráneo, batalla que los bolcheviques han continuado hasta nuestros días; Alemania tendría una vía hacia el Medio Oriente; el imperio Austríaco lograría ampliar sus fronteras…Los políticos de la época pensaban que si ninguna de las grandes naciones lograba aumentar su influencia en la región, el equilibrio de poder entre ellas se mantendría y, por lo tanto, la paz no correría peligro. Pero el destino diría otra cosa. Así como el apretar un botón rojo en nuestros días significaría la destrucción atómica del mundo, cualquier acción inesperada en los días previos a 1914, acarrearía una terrible conflagración. Y dicha acción se cumplió. Los serbios, orgullosos de su independencia y de su probado valor, querían transformarse en líderes de los pueblos eslavos y liberarlos de la dominación extranjera, especialmente a los que vivían bajo la opresión austríaca. En

Belgrado - Yugoslavia - conspiraba una sociedad secreta serbia conocida como ―La Mano Negra‖, la cual luchaba por socavar la autoridad de los Habsburgos. Fueron, al parecer, estos terroristas los que planearon el asesinato del archiduque Francisco Fernando, heredero al trono austro-húngaro…su muerte, ocurrida en un caluroso día de junio, sería la chispa que haría estallar el polvorín. Los tratados de alianza, que hasta entonces habían servido para mantener el equilibrio entre las potencias, fueron, precisamente, los que convirtieron el asesinato de Sarajevo en una guerra mundial. (*La Primera Guerra Mundial*). Alemania era aliada de Austria, y Serbia estaba protegida por Rusia, la cual, a su vez, integraba la **Triple Entente**, junto con Francia y Gran Bretaña. En los febriles días que siguieron a la muerte de Francisco Fernando, *los gobiernos alemán y británico trataron de actuar de mediadores*, pero sus intentos resultaron vanos.

El 28 de julio de 1914 Austria declaró la guerra a Serbia. Sin demora, el zar Nicolás II movilizó sus tropas hacia la frontera austríaca y Alemania contestó declarando la guerra a Rusia, en apoyo de su aliada, Austria. Guerra con Rusia significaba, a la vez, que Francia entraría a la conflagración y que Alemania debería luchar en dos frentes. Los alemanes debían ganar tiempo a cualquier precio, a fin de derrotar a los franceses antes de que los rusos pudieran actuar. Pero, para invadir a Francia, el ejército del Kaiser debería cruzar por Bélgica.

Se solicitó a los belgas permiso para que las tropas alemanas avanzaran a través de su territorio, petición que fue, naturalmente, denegada. El Kaiser, entonces, ordenó el avance y sus soldados cruzaron por sobre Bélgica, acción que movilizó a Inglaterra, que tenía el compromiso de defender al pequeño país…Bastaron unos cuantos días para que siete naciones se hallaran en guerra: Gran Bretaña, Francia, Rusia, Bélgica y Serbia, países conocidos como los Aliados, luchaban contra Alemania y Austria. A poco andar entrarían en la conflagración Turquía y Bulgaria, a favor de los germanos, mientras que Italia, Rumania, Japón y China lo hacían a favor de los Aliados. La última potencia en ingresar a la Gran Guerra fue Estados Unidos…Con el gran país del Norte se completaron treinta naciones en conflicto…

El Tratado de Versalles. Meses después del armisticio, los vencedores se reunieron en París para discutir las condiciones de paz y *cometieron el gravísimo error, sicológico y político, de excluir la participación personal de los responsables de la aventura bélica alemana en el trabajo de comisiones que precedió a la firma del Tratado. El primer ministro de Inglaterra, David Lloyd George, y el premier de Francia, Georges Clemenceau, hicieron prevalecer sus puntos de vista en la conferencia.*

Austria, después de haber encabezado un imperio quedó reducida a república de tercer orden; Hungría…fue reducida a 8 millones de habitantes y 95.500 kilómetros cuadrados. Antes de la guerra la monarquía Austro-Húngara contaba con 52 millones de súbditos y 700.000 kilómetros cuadrados. Turquía…el Imperio Otomano quedaba reducido a Constantinopla y a una pequeña extensión de la Anatolía. Bulgaria tuvo que ceder territorios a Yugoslavia y Grecia.

El texto del Tratado se firmó el 28 de junio de 1919, luego de más de cinco

meses de deliberaciones…El texto decía: ―Los Estados Unidos de América, el Imperio Británico, Francia, Italia, Japón…Bélgica, Bolivia, Brasil, China, Cuba, Ecuador, Grecia, Guatemal, Haití, Hedjaz, Honduras, Liberia, Nicaragua, Panamá, Perú, Polonia, Portugal, Rumania, Servia, Croacia, Eslovaquia, Siam, Checoslovaquia, Uruguay, de una parte, y Alemania de la otra…‖ Y a continuación venían las cláusulas. Entre ellas, en forma resumida, fueron las siguientes: Gran Bretaña obtuvo Africa Occidental, zonas del Togo y de Camerún, Palestina, Trasjordania, Irak; Australia fue favorecida con Nueva Guinea alemana; Nueva Zelanda recibió la isla de Samoa y la Unión Africana obtuvo Africa alemana del S.O.; Bélgica ganó el territorio de Ruanda y el Japón las islas alemanas del océano Pacífico...Francia recuperó las provincias de Alsacia y Lorena y recibió la rica zona carbonífera del Saar…Alemania entregaría además al mismo país parte de sus colonias (Siria, zonas del Togo y del Camerún)…El territorio este del Rhin fue ocupado por tropas aliadas, y *Polonia recibió una franja de Alemania para tener salida al Mar Báltico. Esta región, llamada el Corredor Polaco, dividió al país y dejó aisladas las provincias de Prusia Oriental, separándolas del resto de Alemania. En el Corredor Polaco quedó ubicada Dantzig, bajo la protección de la Liga de las Naciones.* Alemania también tuvo que ceder Memel al nuevo estado lituano. Las colonias germanas en Africa y en el Pacífico quedaron bajo mandato de Francia y Gran Bretaña.

La flota alemana, hundida por su tripulación en Scapa Flow…comenzó a ser reflotada por los aliados meses mas tarde…Fueron 74 los barcos echados a pique y casi en su totalidad fueron recuperados.

La escuadra alemana que todavía estaba flota sería entregada a los Aliados. Se componía de 10 acorazados, 6 cruceros de combate, 6 cruceros rápidos, 2 buques lanzaminas, 50 destroyers y 200 submarinos

El Alto Estado Mayor fue disuelto y se autorizó a Alemania solamente un ejército de 100.000 hombres para resguardar el orden interno y 10.000 toneladas en cruceros ligeros y barcos de menor tonelaje. Le prohibieron submarinos, gases, aviación y artillería pesada. Se prohibió la conscripción en el país.

Los aliados también exigieron que Alemania pagara los astronómicos costos de la guerra…Las sumas que tendría que pagar Alemania como reparaciones de guerra se fijaron en 132.000.000.000 de marcos oro, en cuotas con vencimiento en diferentes fechas.‖

Editorial Lord Cochrane S.A., ―Historia Universal‖. Declarado material Didáctico Complementario y de Consulta de la Educación Chilena. (La letra cursiva es del autor).

El unilateral Tratado de Versalles entonces, que excluye la intervención de todos los actores involucrados y en el que a Alemania, país del tamaño de una de las doce provincias chilenas, se la *despoja* de todo, se la *destina* a durísimas penas e incluso se la *divide* con el llamado ―Corredor Polaco‖. Es decir: *todo abonado, cuidado y regado con dedicación y esmero para gestar la próxima guerra mundial.* Sin el extremista Tratado de Versalles, habría sido muy difícil la aparición de un extremista como Adolfo Hitler y su Alemania nazi.

En verdad, la ingeniosa frase del cineasta norteamericano Woody Allen ―Cuando escucho a Wagner me dan ganas de invadir Polonia‖ es todo, menos inocente, relacionando a Wagner con Hitler y su acción, que da comienzo a la Segunda Guerra Mundial y cuyo desenlace resulta con Alemania ahora repartida entre el mundo ―democrático‖ y el mundo ―comunista‖, dividida nuevamente, ahora *por un muro de concreto armado,* en muchos aspectos similar a los muros que está levantando actualmente Israel.

*

(19) La azúcar blanca es una especie de veneno blanco, al igual que la harina blanca (*el pan nuestro de cada día*) y que deben su existencia solamente a fenómenos económicos, de pesos más pesos menos:

―…El germen de trigo es el embrión de todo lo que la planta será después, y como tal contiene todos los elementos nutritivos esenciales para el desarrollo. En este sólo 2 por 100 del grano se encuentran concentrados importantes reservas de vitamina E, la mayor parte de las vitaminas B, aceites no saturados, proteínas y diversos minerales, especialmente hierro.

Aunque el germen de trigo se encuentra presente en el cereal integral y en todos los productos derivados del mismo (por ejemplo, en la harina integral), los procesos de refinado lo eliminan. Además, los fabricantes se muestran deseosos de destruirlo, ya que su elevado contenido graso hace que disminuyan las posibilidades de conservación del producto.‖ Carol Hunter, ―Las Vitaminas‖.

―Es más importante saber que las enfermedades cardiacas no fueron siempre el asesino número uno.

Hace cien años ocupaba la sexta posición entre las enfermedades fatales del hombre. Hace sesenta años ocupaba la tercera. Hoy podría ser la primera.

¿A qué puede deberse? La explicación usual es que se debe al tempo creciente de la vida: ―el ritmo asesino‖.

Es indudable que es un factor, pero en absoluto el más importante en la alta incidencia de las enfermedades cardiacas.

El especialista del corazón Sir Maurice Cassidy ha dicho que, según sus observaciones, hay más dolencias cardiacas entre los hombres y mujeres que llevan vidas relativamente fáciles, aislados de las tensiones de la vida, que entre los que llevan una vida extenuante.

¿Por qué se han incrementado tan alarmantemente las dolencias cardiacas en los últimos cien años…? La verdadera respuesta a esa pregunta se dio en 1948, y nos la proporcionó la Shute Foundation for Medical Research, de Canadá.

En resumen, la respuesta al problema es ésta: la causa básica del alarmante incremento de la enfermedad cardiaca se debe al refinamiento de la harina, práctica que se inició hace unos noventa años y que ha aumentado desde entonces.

Cuando se refina la harina se eliminan dos elementos vitales: la vitamina E y el complejo vitamínico B. Estas vitaminas sólo se encuentran, respectivamente, en la célula germen y la corteza de los granos.

La razón del ―refinamiento‖ de la harina fue el descubrimiento de que la célula germen del trigo contiene un aceite que arrancia la harina cuando lleva almacenada tres o cuatro meses. Si se elimina la corteza y las células germen del trigo, la harina es capaz de mantenerse indefinidamente. Tratada así, la harina blanca puede ser enviada a los confines de la tierra sin peligro de que se ponga rancia. Por lo tanto, el refinamiento de la harina se convirtió en práctica comercial universal.

Parecía ser el modo más económico y lógico de manejar y almacenar la harina, alimento básico en la dieta humana.

Pero al ignorar las vitaminas, los molineros estaban asestando un golpe mortal a la salud de las naciones civilizadas. Los investigadores de la Shute Foundation demostraron, más allá de toda duda, que : 1) Al eliminar la célula germen del trigo se elimina también la fuente más rica conocida de la vitamina E, la vitamina muscular, que es esencial para el mantenimiento de los músculos cardiacos vitales.

2) Al eliminar la corteza del trigo se elimina también el grupo B de vitaminas: unas doce de ellas, que son esenciales para la salud nerviosa de los seres humanos.

Y así es como la tradición de la harina blanca ha ido privando a la gente desde hace cien años, lenta, sistemática y crecientemente, de su fuente principal de vitamina E y grupo B.

Y así es como, y de resultas de esa larga y sistemática privación, las enfermedades más universales de hoy son: 1) La ruptura del poderoso músculo cardiaco y el grupo subsiguiente de enfermedades cardiacas, de las que muere una persona de cada tres.

2) La asombrosa serie de trastornos nerviosos, que han caracterizado al último medio siglo XX como la era más neurótica de la historia del mundo. Casi la mitad de los casos hospitalarios de hoy son casos mentales…‖ Comité Editorial de Science of Life Books, ―Enfermedades del Corazón‖.

Podemos concluir, por lo tanto, que una de las causas más poderosas de las dos guerras mundiales se debe al refinamiento de la harina, que desencadena el Tratado de Versalles, la Golden Dawn y el Hitlerismo Esotérico.

En resumidas cuentas, como dice Harry Clements en su libro ―Riñón‖: ―…La lección objetiva a extraer debe quedar clara para todo el mundo. La única forma de conseguir ―una comida sana y nutritiva‖ es buscarla lo más próxima que sea posible a su estado integral y natural pero en el actual orden social hemos tendido a hacer justamente lo contrario. El trigo puede considerarse como un ejemplo de lo que ha ocurrido. No cabe la menor duda de que, en su estado integral y natural, es un elemento perfectamente equilibrado, y que cuando se elabora en forma de pan integral proporciona al organismo gran abundancia de elementos nutritivos esenciales para la nutrición normal. Pero el tratamiento al que se somete al trigo de acuerdo con las modas modernas cambia totalmente las cosas: en lugar de utilizarlo como un alimento integral se le ha desglosado en sus diversas partes. El almidón es convertido en harina blanca, y para aumentar su blancura se le somete algunas veces a procesos químicos. Este tipo de harina es un producto alimenticio dañino y desequilibrado. Forma parte de numerosos apartados de nuestra dieta, el pan, las

galletas, las tartas, las salsas y tantos y tantos platos precocinados que no merecen la pena ni mencionarlos. Un producto alimenticio tan desequilibrado no tiene más remedio que provocar trastornos y problemas en el organismo humano, y aparte del papel que desempeña en la promoción de una dieta deficitaria, probablemente contribuye más al estreñimiento que ningún otro factor de la sociedad.

El pan integral contiene suficiente fibra vegetal como para estimular el funcionamiento normal de los intestinos; su ausencia en la harina blanca ha contribuido mucho a promover los hábitos de medicina laxante que practican la mayoría de las personas que viven en una comunidad civilizada. Y para completar el absurdo, parte de esa fibra vegetal se vende como remedio para la enfermedad en forma de salvado.

En la preparación de la harina blanca se separa el germen del trigo. Esta es, por supuesto, una de las partes más valiosas del grano de trigo, ya que contiene hierro y cobre, entre otros muchos ingredientes importantes, incluyendo el complejo vitamínico B. Lospreparados a basedegermen detrigo sonpresentados entoncescomo una fuente rica en estos elementos esenciales, y en muchos casos son considerados e ingeridos más como medicina que como alimento. En algunos casos, el aceite esencial que se encuentra en el trigo se extrae también y se vende como remedio para determinados males, especialmente la infertilidad. Conviene señalar que, al dividir el trigo de esta manera, destruyendo por tanto su equilibrio natural, el consumidor carece de guía sobre qué cantidades de las distintas partes debería consumir. Los mismos razonamientos se aplican con idéntico vigor en el caso del azúcar refinado, preparado alimenticio que se consume en exceso en todos los países civilizados, y que es indudablemente responsable de numerosas formas de enfermedad, desde la carie dental hasta la diabetes. El azúcar es, por supuesto, uno de los más importantes de todos los alimentos nutritivos, pero debía combinarse y equilibrarse con otros; así ocurre, evidentemente, con la caña de azúcar, la remolacha, etc.; y si la gente utilizara estos productos como alimentos integrales sería casi imposible que el contenido de azúcar estuviera desequilibrado. Pero utilizado en su modalidad refinada, como se hace en la mayoría de los hogares de hoy día, se convierte en uno de los productos alimenticios más desequilibrados de todos. Y no solo se consume de manera excesiva por sí misma, y en otros preparados alimenticios, sino también ampliamente en forma de dulces y pasteles que se ingieren entre comida y comida. Ya desde la infancia el organismo se ve sobrecargado de azúcar, lo que conduce, como hemos señalado, a la destrucción de los dientes, por no hablar del papel que desempeña en el desarrollo de la diabetes, de las úlceras pépticas, de las enfermedades graves durante la madurez y la vejez. Siempre que se consuma azúcar refinado en exceso existirán esas formas de enfermedad, y no cabe la menor duda de que, según las naciones en proceso de desarrollo vayan adoptando el hábito de consumir azúcar refinado aparecerán en ellas las llamadas ―enfermedades de la civilización‖.

Estos razonamientos son así mismo aplicables a las grasas extraídas. La cantidad de grasa que se encuentra en los alimentos naturales…está equilibrada con las de otros elementos alimenticios, y si uno se alimentara de productos naturales no ingeriría nunca demasiado de este elemento. Pero no ocurre así en el caso de las grasas extraídas, la mantequilla, la manteca de cerdo, la margarina, etc. Se trata de grasas puras, y si las consumimos como solemos hacerlo habrá grandes

posibilidades de que trastornemos el equilibrio en la alimentación. Por si fuera poco, estas grasas son generosamente añadidas a otros preparados alimenticios, por lo que en la dieta civilizada normal y corriente el contenido de grasa resulta por lo general excesivo. Se sospecha que el uso excesivo de grasas, especialmente en sus formas hidrogenadas, es uno de los factores alimenticios responsables de las enfermedades del corazón, sobre todo dado que su uso puede conducir a una excesiva cantidad de colesterol en el organismo. No existe ese mismo peligro cuando se usa grasa que ha sido organizada por la naturaleza en forma de alimentos integrales.

Por tanto, estos alimentos extraídos…hacen prácticamente imposible la adquisición de una comida sana y nutritiva…y, en particular, las principales causantes de la obesidad, de la que derivan tantas y tantas formas de enfermedad…La historia de las vitaminas es en muchos sentidos parecida. Estas enzimas fueron organizadas por la naturaleza en forma de alimentos integrales, y combinadas con todas las demás partes nos proporcionan una alimentación sana y nutritiva…Si tomamos como ejemplo el limón, descubriremos que, además de las vitaminas A,B,C y G, y ácido cítrico, contiene calcio, magnesio, potasio, sodio, fósforo, cloro, azufre y hierro. Por lo tanto, vemos que, en lo que se refiere a sales minerales, la respuesta es un limón.

Lo que queremos resaltar es que, en personas normales y corrientes, su principal interés en relación con la nutrición y la alimentación sana y natural debería centrarse en utilizar los alimentos en su estado integral y natural. Como es lógico, en ese sentido las frutas, las verduras y los cereales son de la mayor importancia…‖ Harry Clements, ―Riñón‖.

―…El endurecimiento progresivo de las arterias, el incremento de la estasis de la sangre y la pequeña coagulación en los cauces sanguíneos; la perturbación en la biología celular básica que resulta de la malfunción de la mitocondria y lisomas, el incremento de la oxidación de las grasas no saturadas y el decrecimiento de la utilización del oxigeno suministrador de vida por todos los tejidos corporales: todos estos cambios por insuficiencia de vitamina E son insidiosos, lentos y degenerativos‖.

Dr. Raymond F. Bock, ―La Vitamina E‖.

―…El complejo B funciona en el organismo como un grupo de vitaminas que dependen unas de otras. Son esenciales para la producción de energía a partir de los alimentos, y vitales para el metabolismo de grasas y proteínas. El correcto funcionamiento del cerebro y del sistema nervioso requiere un adecuado suministro del complejo B…La necesidad del complejo B aumenta en las situaciones de tensión nerviosa…El cuerpo, en condiciones de tensión nerviosa, responde normalmente aumentando la producción de hormonas, a fin de responder a sus efectos. Estas hormonas no pueden ser producidas sin la ayuda del complejo B...En resumen, está demostrado que el complejo vitamínico B controla tal cantidad de funciones corporales, que siempre que se produzca cualquier alteración orgánica es capaz de ejercer una acción benéfica…‖

Dr. Leonard Mervyn, ―Las Vitaminas B‖.

―Las medicinas pueden matar…Se conserva una buena salud manteniendo un equilibrio correcto entre la reacción de los dos elementos inorgánicos opuestos; el ácido y el alcalino.‖ Dra. Maud Tresillian Fere, ―Does Diet Cure Cancer‖.

—…los principios de la moderna higiene alimentaria deben modificarse mucho, alejándose sobre todo del concepto demasiado estrecho de —valor calorífico‖ de un alimento como única medición de su —valor nutritivo‖. El mundo civilizado se alimenta mal…Debe imponerse por encima de todo una reforma del pan…Puede afirmarse que el problema del cáncer y muchas otras enfermedades dependen principalmente del pan de la dieta. Debe producirse una reorganización de los métodos agrícolas, especialmente por lo que se refiere al tipo de fertilizantes utilizados, y un cambio en el concepto que se tiene de los hornos y fábricas de alimentos. Tal medida es urgente, pues el cáncer se incrementa en una tasa terrible.

Por lo que respecta a los fertilizantes, el método orgánico, que en lugar de fertilizantes químicos utiliza sólo compost hechos de abono animal y materia vegetal, es una seguridad…‖
J.I.Rodale y Harald J. Taub, —El Magnesio‖.

*

(20) —No tardaron en hacer la guerra a Wagner. Los políticos se dividieron en dos bandos; y mientras unos afirmaban que el favorito del rey estaba de acuerdo con los católicos y quería someter Baviera al poder del Papa, otros le creían enviado de las logias masónicas, y no faltó quien afirmara que su deseo era entregar Baviera a los protestantes y a Bismarck.‖

—…Por acuerdo tomado por los ministros de Luis II. Al día siguiente el **Diario Universal** anunciaba —el destierro de Ricardo Wagner‖, y la **Gaceta de Baviera** publicó el mismo día un suelto diciendo que Su Majestad, luego de haber consultado con personas imparciales y fieles a la corona —ha decidido expresar al señor Wagner su deseo de verle abandonar el reino durante algunos meses‖.

—La opinión quedaba satisfecha; pero los periódicos llegaron a decir que la ingratitud de Wagner obligaba al rey a expulsarlo de la corte. Estas calumnias indignaron a Luis II, quién hizo publicar en la Gaceta de Baviera, el 10 de diciembre, apenas se marchó Wagner, que este **no había sido expulsado**, sino que el rey le suplicó sencillamente que **abandonara el reino durante algunos meses**…y, para dar un mentís a su disposición **oficial** indicándole que se marchara, le acompañó en tren especial hasta la frontera, prometiéndole hacerle algunas visitas. Wagner se marchó a Suiza y vivió en Ginebra durante algún tiempo‖. Francisco Vera, —Wagner‖

(21) Es interesante, a propósito, lo que nos cuenta Jasper Ridley en su libro —Los Masones, La Sociedad Secreta más Poderosa de la Tierra‖: —La francmasonería era particularmente fuerte entre los músicos. Franz Joseph Haydn - el viejo —Papá Haydn‖, como le decía la gente – era francmasón. No pertenecía a la principal logia masónica de Viena, la **Sur Wohltätigkeit**, sino a una más pequeña, la **Zur Wahren Eintracht**. Fue Haydn quien persuadió a su joven colega, Wolfgang Amadeus Mozart, de que se hiciera francmasón…Mozart llegó a Viena en 1783 y fue iniciado en la logia de Haydn el año siguiente…

Mozart, como Haydn, estaba muy interesado en la francmasonería. Ocho composiciones suyas tienen relación con el tema. Tres de ellas las escribió en

1785, poco después de haberse incorporado a la logia. Se trata de la canción **Die Gesellenreise**, la —Apertura y Cierre de la Logia‖, que probablemente fue compuesta especialmente para una logia nueva, la **Zur Neugekrönten Hoffnung**, y la cantata breve **Maurerfreude**, en honor de Ignaz von Born. Seis años mas tarde, en 1791, compuso otra cantata breve cuya letra estaba escrita por su amigo y libretista Johann Emanuel Schikaneder, para la consagración de un templo masónico el 15 de noviembre de 1791. Para la misma época compuso la cantata **Die ihr des unermesslichen Weltalls Schöpfer ehrt** (Opus 619), y la **Maurerische Trauermusik**, en ocasión del fallecimiento del duque Francisco Augusto de Mecklenburg-Strelitz y del príncipe Esterhazy. Pero mas importante que cualquiera de esas composiciones fue su ópera **La flauta mágica**; mas, para la época en que ésta se produjo, el año 1791, los francmasones se enfrentaban a una situación muy diferente…

El problema estaba exacerbado por el surgimiento en Bavaria de la sociedad secreta que se hizo conocida como los **Illuminati** (los Iluminados)…Fue fundada por Adam Weishaupt, un judío que había sido bautizado en la Iglesia católica y había llegado a ser profesor de derecho canónico en la universidad católica romana de Ingoldstadt, Bavaria. Las conferencias de Weishaupt en la universidad eran algo sospechosas desde el punto de vista del clero católico ortodoxo; pero él era mucho más audaz en las publicaciones internas y privadas que dirigía a los Iluminados. Las escribía bajo el seudónimo de Espartaco, el nombre del gladiador romano que había dirigido una revuelta de esclavos en el primer siglo después de Cristo y que, después de alarmar seriamente a las autoridades romanas y a los esclavistas, fue derrotado y muerto en batalla; muchos de sus seguidores capturados fueron crucificados. Weishaupt creía que él y un puñado de sus Iluminados podían derrocar todos los gobiernos de reyes y obispos en el Estado y en la Iglesia, para después gobernar el mundo, ya que sólo los Iluminados podían dar a la tierra un régimen libertario y tolerante…Cuando, quince años mas tarde, estalló en Francia la revolución de 1789, algunos dijeron que había sido obra de los Iluminados; otros, por la relación entre los francmasones y los Iluminados, culparon a los masones. A principios del siglo XX, el interés por los Iluminados, así como aquella imagen según la cual eran el peligroso centro secreto de la revolución mundial, revivió después de la revolución rusa de 1917 y de otros estallidos revolucionarios que surgieron después de la primera guerra mundial.

Dos factores alentaron a los contrarrevolucionarios de la década de 1920 a ver a Weishaupt y su organización como la fuerza que se ocultaba detrás de cada una de las revoluciones que se desencadenaron entre 1776 y 1919: el hecho de que Weishaupt fuera judío, y de que el seudónimo Espartaco también fuera utilizado por los comunistas alemanes Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo, cuya Liga Espartaco inició una fallida revolución en Berlín en enero de 1919…

…Winston Churchill…durante su apasionada fase antibolchevique posterior a la revolución rusa, estaba bastante dispuesto a creer que Lenin y Trotski eran herederos de Weishaupt.

…Los francmasones consideraron que era hora de contraatacar. La coronación de Leopoldo como rey de Bohemia iba a tener lugar un año después en Praga, el 6 de septiembre de 1791; y se esperaba, desde luego, que la compañía de ópera produjera una obra de Mozart para la ocasión. ¿Sería posible que Mozart

compusiera una ópera sobre la francmasonería que fuera propaganda promasónica?

La idea llegó a Mozart a través de su libretista Schikaneder, fervoroso masón. En el siglo XVIII, los libretistas aún no estaban limitados por las leyes modernas de derechos de autor, y Schikaneder pensó en crear una ópera basada en el popular cuento de hadas de Christoff Martin Wieland, **Lulu, o la flauta mágica**. Mozart no estaba nada entusiasmado con la idea. Estaba ocupado con sus cantatas masónicas y no podía verse a sí mismo escribiendo una ópera basada en un libreto sobre flautas mágicas.

Mozart consideraba que su tipo de música requería un libreto de estilo tradicional como el que siempre se adoptaba en las comedias y farsas. Debería ser una historia sobre esposas infieles ganándoles el punto a maridos infieles, con gente que sale y entra de armarios y que salta por ventanas a la vista de otras personas que de alguna manera se las arreglan para no darse cuenta de lo que pasa frente a sus ojos. Mozart estaba seguro de que eso era lo que esperaba el público de ópera y deseaba satisfacerlo. Era cierto que ya había compuesto una vez una ópera con un libreto más dramático – que podía ser considerado una tragedia y no una comedia – sobre una estatua que volvía a la vida para castigar a un pecador impenitente; pero Don Juan se basaba en la historia de un famoso galanteador, Don Juan, y sus 1003 mujeres. Él no creía que sus admiradores estuviesen dispuestos a ver una ópera basada en un libreto sobre flautas mágicas.

Schikaneder instó a Mozart a que cumpliera con su deber como francmasón y compusiera una obra que sirviera de propaganda para la francmasonería. Mozart se enojó ante la sugerencia de que estaba defraudando a los francmasones. La otra obra en la que estaba trabajando con tanto ahínco era una serie de cantatas dedicadas a los funerales masónicos de dos famosos hermanos…Pero Schikaneder señaló que una ópera masónica causaría un impacto mucho mas grande en el público que sendas cantatas trágicas en dos funerales masónicos. Finalmente, Mozart accedió a regañadientes.

La flauta mágica fue un éxito; pero Mozart estaba exhausto y había enfermado. Cuando su esposa regresó de unas vacaciones en Baden, lo encontró en un estado lamentable e insistió en que dejara de trabajar y se metiera en la cama de inmediato. Falleció el 5 de diciembre de 1791; tenía treinta y cinco años. Poco después la gente empezó a decir que Mozart había sido asesinado, y esas historias siguen circulando hasta el día de hoy, aunque las teorías acerca de quién fue el asesino son de lo mas variadas, y cada una más absurda que la anterior. La primera versión sostenía que había sido asesinado por su rival, el compositor italiano Antonio Salieri. Cuando esta acusación perdió sustento se dijo que los asesinos eran la mujer de Mozart y su amante, o el marido de la amante de Mozart. No hace falta decir que no pasó mucho tiempo hasta que empezó a circular la historia de que había sido asesinado por los francmasones…

El público se dio cuenta de que la ópera era una referencia a la francmasonería y reconoció a los personajes que aparecían retratados en escena. La malvada reina de la Noche, que persigue al héroe y a la heroína, es María Teresa. Los espíritus malignos que la alientan a hacerlo representan a la Iglesia católica. Sarastro, el dirigente sabio, justo y bondadoso que castiga a los malos y defiende a los buenos, es José II…

Pero La flauta mágica estaba desactualizada antes de que fuera llevada a escena por primera vez. En 1791, la amenaza a la francmasonería en Austria, Rusia y Nápoles no provenía de una reina de la Noche. Provenía del mismo Sarastro, un Sarastro que había quedado completamente asustado por la Revolución francesa y por Marat, Dantón y Robespierre.‖

Después de lo que antecede, no deja de ser impactante y llamar la atención el total grado de abandono en el que Mozart se despidió de este mundo. Se recuerda su cortejo fúnebre solo con un perro por toda comitiva, y el cajón con sus restos, una vez llegados al cementerio, arrojados en una fosa común. Las conjeturas sobre su muerte son variadas y muchas de ellas giran alrededor de la revelación de secretos judío-masónicos. ¿De qué *secretos* podría tratarse como para llegar al asesinato de un integrante de una sociedad, secreta? Solo Dios Sabe.

Cortejo fúnebre con el féretro de Wagner a su llegada a Alemania.

(22) Los mares de Chile.
Los inmaculados mares polares antárticos.
Los terribles, furiosos mares del Cabo de Hornos, *centro exacto de Chile*, donde termina la tierra como tal, mares del fin del mundo.
Los mares de Tierra del Fuego, los legendarios mares patagónicos, de increíbles asentamientos humanos, Onas, Yaganes, Alakalufes, Selk´nam, Tehuelches, Yámanas, Kawesqar…
Los mares de islas maravillosas como la isla Grande de Tierra del Fuego.
Los mares laberínticos de canales y fiordos sureños.
Los mares de Arauco, tierra de guerreros indomables, de las islas Quiriquina, Santa María y la Mocha, esta última siempre recordada por el corsario Sir Francis Drake porque llevaba en su cara la cicatriz que le causó la flecha de un mapuche cuando el corsario desembarcó en 1578, rechazado por los araucanos, que rechazaron por igual a cuanto invasor pretendió violar sus dominios.
Mares de Chiloé, isla mágica (—lugar de gaviotas‖ en mapudungun; que aportó la papa, originaria de esta isla, al mundo entero).
Mares de las islas de la zona central, también con el Archipiélago de Juan Fernández y su isla Robinson Crusoe, *guaridas de los mas temibles piratas de la historia* y escondites de tesoros fabulosos aún hoy buscados.
El mar de la solitaria y misteriosa Isla de Pascua, Rapa Nui, el Ombligo del Mundo, la isla más alejada de cualquier parte de la tierra.
Los cálidos mares del norte en su encuentro con el desierto más seco del mundo y su intento por beber de sus temperadas aguas.
En fin, la costa mas larga con los mares mas heterogéneos, los mares de Chile —*en una loca geografía*‖ como definió Benjamín Subercaseaux.
(Gabriela Mistral nos cuenta, en alguna parte - y con otras palabras - que Dios en su creación ya casi terminada, restándole en sus manos partes de todo el mundo: áridos desiertos, campos de flores bordados, islas exóticas, bosques misteriosos, lagos color esmeralda, fiordos mágicos, hielos polares…los depositó grácilmente a lo largo de una tierra bendita llamada Chile).

…"Guaridas de los mas temibles piratas de la historia"…: —El barco pirata norteamericano Nancy, que venía de raptar pascuenses para venderlos como esclavos; otros piratas los capitanes Adams y Amosa Délano, insistiendo en sus fechorías en Pascua; el pirata cultural que resultó ser Julián Viaud, seudónimo Pierre Loti, enamorado de esta isla robando uno de los moai hoy en el Museo del Hombre en París; los piratas franceses Salomón y Brander que apoderándose de la Isla de Pascua obligaron al Gobierno de Chile a tomar posesión oficial de la isla. Los piratas que pisaron tierra en la bahía de Cumberland, en la Isla Mas a Tierra : Bartolomé Sharp (1680) que venía de saquear La Serena, los piratas Eaton y Cook (1684), Davis (1684-88), Stradling (1704), Clipperton (1720), Shelvocke (1720), Lord Anson (1744), Wood Rogers, que recaló en Mas a Tierra el 31 de Enero de 1709 y se encontró con un hombre hirsuto vestido con pieles de cabra : Alejandro Selkirk, marinero escocés, contramaestre del Cinq Ports, nave pirata del terrible capitán

Stradling, que había estado en la isla hacía ya cerca de cinco años…Selkirk tenía entonces veintiocho años y se le abandonó con una carabina, una cama y una Biblia. El hecho sucedió en 1704 y el Cinq Ports, de 96 toneladas y 16 cañones, se fue sin regresar mas a la isla, porque en las Galápagos naufragó y se perdieron el barco, el tesoro y la tripulación…el capitán Stradling fue el único que se salvó y pudo llegar a Europa, desde donde reinició sus correrías con peor suerte… El 12 de Febrero de 1709 W. Rogers recogió en su navío Duke al solitario Selkirk, quien llegó a ser su contramaestre y después teniente de la Marina Británica…muchos años después, cuando vagaba, ebrio, de taberna en taberna, en su pueblo natal, maldecía a gritos al capitán Rogers que lo había rescatado: ¡Oh, mi querida isla, ojalá nunca te hubiera dejado! En estas andanzas por las tabernas conoció, hacia 1718, al escritor Defoe y le contó como a tantos otros, su extraña aventura…en 1719 se publicó la famosa novela de Robinson Crusoe tal como había ocurrido a Selkirk…quien murió, alcoholizado, joven aún, a los cuarenta y siete años, en Inglaterra.

En la cima del cerro mirador, El Yunque, de la isla, hay una placa de bronce que recuerda al hombre que vivió una de las mas extrañas aventuras del mar: ―En memoria de Alejandro Selkirk, nativo de Largo, en el condado de Fije, Escocia, que vivió en esta isla en completa soledad por 4 años y 4 meses. Fue desembarcado del Cinq Ports, galera de 96 toneladas y 16 cañones, en 1704 y fue recogido por el Duke el 12 de febrero de 1709. Murió siendo teniente de Su Majestad, en 1723, a los 47 años de edad. Esta placa fue colocada junto al Mirador de Selkirk por el comodoro Powell y los oficiales del Topaze, en 1868‖

Estos son los mismos oficiales que, posteriormente, con el esfuerzo de 300 marineros y obligando a los pascuenses, subieron a bordo un moai de tamaño mediano en la Isla de Pascua. Es el mismo que hoy se exhibe en el Museo Británico de Londres.

Selkirk no fue el único abandonado en esta isla de Mas A Tierra. En 1720, el corsario Shelvocke dejó abandonados, en la misma playa donde ahora juegan los niños de los pescadores, a 13 indios ―pieles rojas‖ que había raptado como esclavos en Norteamérica.

En 1744 apareció en la bahía de Cumberland el corsario inglés Lord Anson, al mando de una verdadera escuadra bien pertrechada.

Para terminar con la recalada de corsarios y piratas, los españoles levantaron fortificaciones en la bahía de Cumberland y emplazaron cañones. Las ruinas de esas fortificaciones aún se pueden ver en lo alto del pueblo, así como las cuevas abovedadas en el cerro que construyeron originalmente como polvorines.

Los mismos corsarios y piratas que recalaban en la Mocha o en Juan Fernández, lo hacían en la Santa María…a 25 km. de Arauco. Allí estuvieron Cavendish con su navío Desire (1587), Baltasar de Cordes (1600) en su León Desencadenado, Van Noort (1615), Spilbergen (1614) y tantos otros.

La Mocha, una de las mas hermosas islas de Chile, fue, sin duda, la isla chilena mas visitada por los corsarios y piratas europeos que merodearon por el Pacífico desde el siglo XVl al XVlll…siendo Drake el que inició las visitas.

Hernán San Martín nos cuenta que…‖no hay región de Chile con tanta aventura extraña, a veces extraordinaria, como la región austral de Chile. Es tanta que no podríamos contarla…

Islas de nombres exóticos…

…Imeldeb, cercana a la isla de Quehuin, fue visitada por piratas en tiempos pasados. La tradición chilota dice que allí existe un ―entierro‖ de monedas de oro escondidas por piratas holandeses en el siglo XVlll…lo cual parece tener algún asidero real, porque ya son varios los buscadores que han invertido capitales buscándolo sin éxito. Los isleños de Quehuin dicen: ―el tesoro está intautito porque lo guardan monstruos enfurecidos y culebras gigantescas‖.

…Saumarez,…mas al sur…fue refugio de piratas europeos. En 1751 el bergantín pirata Césares, comandado por Terracuca, del grupo de Pablo el Olonés, atracó en Saumarez para ocultar un tesoro en lingotes de oro por valor de 100 millones de doblones…Se supone que el tesoro está todavía en la isla porque, por diversas circunstancias, ninguno de los piratas salió con vida de Saumarez.

En 1846 se encontraron esqueletos humanos en una de las cuevas y, en 1912, una expedición europea encontró parte del tesoro, confirmando…las leyendas. *(Actualmente, en pleno siglo XXl hay una expedición extranjera buscando un tesoro en la isla de Robinson Crusoe, muy cerca del refugio de Selkirk).*

Otra aventura es la que deben de haber sufrido los hombres que tripulaban esas decenas de barcos menores y mayores que uno encuentra encallados en los roqueríos o varados en las playas de las islas australes. A veces son tantos los que se fueron amontonando en los mismos sitios, que los marinos los llaman ―cementerios de buques‖. Algunos son tan grandes, o tienen tan siniestra reputación, como los que hemos visto en el canal Smith y en Muñoz Gamero o los que hay en los canales Gray y Mayne. Muchas balizas y faros automáticos marcan por aquí la ruta. Algo mas arriba del cabo Thamar navegando por el canal que separa la península Muñoz Gamero de la isla Manuel Rodriguez, surge el faro del islote Fairway. Este es un sitio muy peligroso para los barcos. En unos roqueríos cercanos está el mayor cementerio de buques en todo el sur de Chile. Sobre las rocas se ven los cascos mohosos, destruidos por el oleaje. Allí está lo que queda del trasatlántico Moraleda, cuyo naufragio costó la vida a mas de 100 personas.

Al doblar el cabo Thamar hay otra zona de tempestades y otro gran cementerio de buques.

A la entrada del Estrecho de Magallanes hay una intrincada red de arrecifes, bajíos, islotes, corrientes marinas, vientos y lluvia que convierten esa zona en una de las mas peligrosas para la navegación en todo el sur de Chile. Navegantes del pasado, corsarios y piratas, pagaron muy caro esta travesía. Frente al cabo Froward el peligro es máximo. Los restos de buques, con sus proas al descubierto, emergen de las aguas. Hay mástiles que aún sobresalen como si el naufragio hubiera ocurrido hace unos momentos.‖

Mas al sur aún, en medio del canal Beagle…hay un islote con un faro en cuya inmediata proximidad encalló, en 1929, el trasatlántico alemán Monte

Cervantes. Sus restos están ahí, a la vista, montados sobre un escollo.

Por estos mares, cruzando el estrecho de Magallanes, navegaron esos marinos-piratas que se llamaron Drake, Cavendish, Hawkins, Davis, Van Noort, Lemaire y tantos otros, con historias que Hernán San Martín nos relata en el fascinante capítulo ―Corsarios y piratas en las islas y costas chilenas‖ de su libro Islas de Chile, en que, los sitios mas visitados fueron siempre Chiloé, la Mocha, la Santa María, Juan Fernández y la Bahía de Guayacán y las ciudades mas asoladas por los piratas, Castro, Valdivia, Valparaíso y la Serena. (Sir Francis Drake, armado corso por la reina Isabel era puritano y se sentía ―elegido por Dios para vender negros en las colonias, matar españoles y saquear buques que cargaban oro‖. Como era muy buen marino y soldado, cumplió al pie de la letra con ―la misión que el Señor le había encomendado‖).

En estos mares ―El poderoso Pacífico se mueve hacia el este a la velocidad de una y media milla por hora y rechaza al Atlántico haciendo retroceder sus marejadas hasta… las Fakland y las Sandwich del Sur. O sea, 42º geográficos al oriente del Cabo de Hornos.‖

(Fuentes: ―Mitos de Chile. Diccionario de seres, magias y encantos‖, de Sonia Montecinos Aguirre / ―Mitos y leyendas de Chile‖ y ―Leyendas de Chile‖ de Floridor Pérez Lavín / ―Geografía del Mito y la Leyenda Chilenos‖ de Oreste Plath / ―Tesoro Mitológico del Archipiélago de Chiloé‖ de Narciso García Barría / ―Religión, Chamanismo y Mitología Mapuches‖ de Jorge Dowling Desmadryl / ―Cuentos de Robinson Crusoe‖ de Luis Alberto Castillo / ―Rapa Nui , el último refugio‖ de Oscar Fonk / ―Tres Hombres a Bordo del Beagle‖ de Richard Lee Marks).

*

(23) A continuación, *a manera de ejemplo* de la infinidad de análisis a que da pié la obra wagneriana:

―La clase guibijunga:

No siempre es acertada la interpretación de esta casta. Ellos representan lo pragmático, esa cara corrupta de la sociedad de lucro. Para algunos el equivalente al mundo de las trasnacionales, o la brutal jungla del mercado competitivo, que solo ve el sentido de la vida a través del dinero o la explotación. En este reino, sólo hay cabida para la intriga y la insidia. Gunther, poderoso representante guibijungo, es un degenerado aristócrata cuyo único móvil es la riqueza y el poder. Una especie de Wotan. Gutrune, su hermana, es exactamente el opuesto a Brünnhilde: una arrebatada y sensual vampiresa. No es una coincidencia que a estas alturas de la tetralogía, ya habiendo conocido a los Wälsung, nos veamos enfrentados a otra pareja ―hermano – hermana‖. En ―Walküre‖ se podía explicar por un incesto ―idealista‖ entre gemelos, pues Wagner quería mostrarnos que Siegmund y Sieglinde tenían derecho al amor. Un derecho percibido a través de la voz de la naturaleza (―la primera‖), y no de la voz convencional (―la moral‖) que nos dice que esta relación no puede ni debe suceder.

En la Götterdämmerung‖, sin embargo, la pareja es maleada y desnaturalizada. De acuerdo a la analogía, un incesto metafórico al servicio del siniestro propósito de Hagen. No —idealista‖ esta vez, sino absolutamente corrupto. Hagen proviene de la unión de Alberich – el Nibelungo – con Grimhilde, quien a su vez, junto al Rey Gibich, (de aquí el nombre Guibijungos) ha concebido a Gunther y Gutrune. Grimhilde es el prototipo de la —mujer de palacio‖ que nos muestra la historia, lo que explica la laxitud moral de sus descendientes. Hagen, que tiene la misma edad de Siegfried, es un siniestro personaje. Encarna el odio y la enemistad. Es un asesino brutal con apariencia no conspicua, cuyo exclusivo interés es apoderarse del anillo, utilizando a sus —medio hermanos‖ como carnada. Cuando Siegfried entra al imperio Guibijungo, su segunda —cueva de dragón‖, no tiene conciencia de la naturaleza ni las intenciones que esta escoria persigue con él. El juramento —de sangre‖ de Siegfried con Gunther sella definitivamente el destino del héroe. Hagen va a propiciar los vínculos —Gunther-Brünnhilde‖ y —Siegfried-Gutrune‖, para justificar moralmente el asesinato del héroe. A través de la torcida unión de parejas, piensa que el anillo debiera regresar a sus manos.

El acto III consuma la venganza de la Walkiria, desposeída por voluntad de Wotan y escarnecida en su amor humano. Hagen aprovecha una partida de caza para herir mortalmente a Siegfried. Luego llevan el cadáver a palacio bajo los acordes de la gloriosa marcha fúnebre: una página solemne, reflexiva y de belleza sin par en su intimidad profunda. Brünnhilde ordena que se alce la pira, y despoja a Siegfried del fatídico anillo para ponerlo en su dedo. Dispuesta a que el fuego le devuelva el amor y la divinidad, monta su corcel (Grane) y se precipita sobre la hoguera donde yace el cuerpo del héroe. El Walhalla está ardiendo en llamas, el Rhin se desborda y sumerge las cenizas. Hagen quiere apoderarse del anillo, pero las doncellas lo arrastran al fondo de las aguas mientras una de ellas, Flosshilde, recoge el maldito oro, que recupera su pureza original.

Es interesante la evolución de Brünnhilde a través del —Ring‖. La —teenagerbeatlemaníaca‖ que apreciamos al comienzo de —Walküre‖ alcanza su desarrollo humano en —Siegfried‖ para culminar con esa grandiosa madurez del enjuiciamiento en la —Götterdämmerung‖. En la mayor confución de sentimientos, Brünnhilde, al igual que Sieglinde y Erda, siente el encantamiento por la visión del crepúsculo de los dioses, e intenta infructuosamente que Siegfried sea más consciente a la ilusión de un amor puro. Como terrestre, será susceptible a las debilidades y humillaciones del género humano. Por su parte, Siegfried pierde con la sexualidad la conciencia de lo natural. Poco antes de su muerte comentará a Hagen: (…) —después de oír a las ninfas cantar, he olvidado completamente a los pájaros‖. A su vez, Brünnhilde pierde la erudición y el saber divino. De otro modo, pudo advertir a Siegfried del ominoso y fatal significado del anillo. Sin embargo, dará prueba de su firme e imperturbable sentimiento de amor, cuando se resiste a devolver a Waltraute el anillo. Moralmente, esta acción puede ser de culpabilidad, pues mediante el amor se llega al egoísmo. Pero el anillo representa para Brünnhilde el símbolo de su amor por Siegfried. Como prueba última de su fidelidad, entregará su corcel al héroe como

fiel compañía de sus aventuras. Entonces Hagen tendrá que separar a Brünnhilde del anillo y a Siegfried de Grane; para luego destruirlos a ambos. Durante el instante en que Siegfried (—falso Gunther‖) arrebata el anillo a Brünnhilde, ella ya sabe que no habrá reencuentro con el héroe en este mundo. Solo en la muerte será posible…

La figura de Siegfried oscurece y se difumina en el —Ocaso‖. En cambio, la de Brünnhilde se torna sublime. No cabe duda de que Siegfried ignora hasta el final su traición y perjurio, pero al ser víctima sin mácula, no puede redimir al mundo, pues su sacrificio no es consiente ni voluntario. Entonces, hará falta una Brünnhilde para sufrir las injusticias y tribulaciones, y para que su martirio adquiera valor ejemplar. La Walkiria supera su condición de víctima en la medida en que su sacrificio se hace consciente y voluntario. Mientras Siegfried se limita a sufrir la muerte, Brünnhilde, en cambio, la asume. La muerte de esta pareja, que posee un alma única repartida en dos cuerpos, redimirá al mundo finalmente.

La escena de inmolación, descendiente directa del final de —Norma‖, lo eleva todo. Primero, porque glorifica el poder de la mujer activa, creativa e inteligente. Brünnhilde podría ser el símbolo del sueño feminista, porque resuelve con efectividad lo que ningún hombre ha sido capaz de realizar. Ella se da cuenta de que debe terminar con los dioses y purificar el anillo. Consciente de que el mundo empeora, tiene la fortaleza de salvarlo, y lo lleva a cabo por completo. El clímax musical se logra cuando Brünnhilde invita a Wotan a descansar, pues ella le dará paz. La voz de la soprano en registro de cello, la orquesta silenciosa y el giro filosófico que emprende el canto se potencian al unísono para alcanzar una cumbre teatral. El gesto de Brünnhilde de devolver el anillo a las —Doncellas del Rhin‖ se puede también interpretar como otra terrible advertencia wagneriana: ¡si una nueva era ha de comenzar, no estaría del todo seguro la existencia de otra —Brünnhilde‖! Desde una perspectiva más trascendente, para Wagner no habría certeza de la existencia de un ser humano – Cristo – dispuesto a sacrificarse por el mundo, cargando la cruz sobre sus hombros.

…con un golpe de genialidad, Wagner retoma el tema del —supremo milagro‖ de —Walküre‖, donde Sieglinde proclama el nacimiento del héroe libre. El motivo, reservado sabiamente para este momento, revela el propósito del —Anillo‖: el hombre sólo puede ser salvado por la inteligente, leal y redentora acción de la mujer; y el poder del amor lo conquistará todo. ¿Podría Cósima, la esposa y heredera espiritual del compositor, haber recibido un tributo mayor?

…Los acontecimientos en la —Götterdämmerung‖ se apartan del destino: ello supone la ruptura del hilo que tejen las Nornas. Queda abolido el pasado. Tras convulsiones apocalípticas, asistimos al nacimiento de una nueva era. Concepción milenaria del mundo: todo se hunde y todo renace. ¿Una beneficiosa utopía? En el poema de las Eddas, las potencias del caos (tormentas, nieve, tempestades) luchan con el orden divino y suben al asalto del Walhalla. En la tierra impera la confusión, el asesinato, el horror y la depravación. El árbol de la sabiduría (—Yggdrasil‖) se desmorona. Luego, todo se regenera y muere el dragón (—Nidhögg‖) imagen de la destrucción. Wagner resume estas catástrofes con el hundimiento del Walhalla.

El fragmento sinfónico que evoca el incendio y el fin de los dioses se tiñe de un horror tan grandioso, que podríamos imaginar cualquier cataclismo cósmico, o caída de nuestra civilización. Si transportamos la fábula al contexto de hoy, podemos comprobar que su vigencia está latente, y constituye un prejuicio o temor del hombre contemporáneo. Ad portas de un tercer milenio, éste se siente agobiado por problemas de índole económico, político, social y ecológico. Los conflictos se deben a guerras o desastres naturales, pero muchos provienen de ―silenciosos‖ desastres que el mismo hombre ocasiona. Medio siglo atrás, habríamos visualizado una ―Götterdämmerung‖ con la imagen de un campo de concentración o con el ―hongo‖ de Hiroshima. Posteriormente, Nikolaus Lehnhoff ambientará el ―Palacio guibijungo‖ en el marco de una ―Sala de Sesiones‖ de una conocida Cancillería Europea (Munich, 1989); August Everding señala la pugna Estado-Iglesia en una sociedad occidental (Chicago, 1996), y Patrice Chéreau inunda de escepticismo el escenario de Bayreuth (1976), mostrando una raza en ruinas y en decadencia moral. Actualmente, los ―ocasos‖ son más insidiosos y solapados. Las preocupaciones del hombre se han centrado en la ―lluvia ácida‖, en Chernobyl, en los atolones del Pacífico, en el SIDA, y en catástrofes de orden químico o natural que se suceden día a día. Ciertamente, es la humanidad completa la que se ve afectada por estas amenazas, lo que deja al trasluz la vigencia del problema ―Ocaso‖, y esa atmósfera de terror apocalíptico que circula por todos estos territorios al igual como ocurre en la ―Götterdämmerung‖.

La mitología del ―Anillo‖ y del ―Ocaso‖ constituye un lenguaje universal. Por ende, la profética visión del poder que encierra el mensaje wagneriano debiera ser descifrada, comprendida e interpretada por cada generación. Su presentación como simple problema de exaltación política, social, religiosa, o como mero problema mitológico del hombre ―sin frontera‖, constituye aproximaciones incorrectas para esta compleja parábola burguesa de la decadencia, injusticia y aniquilamiento.‖ Fernando Martínez Guzmán, ―El Crepúsculo de los Dioses‖.

*

(24) A manera de ejemplo de la importancia de los elementos simbólicos en la obra de Wagner, y solamente referido al árbol, paso a transcribir las siguientes observaciones de René Guénon: ―…Hemos hablado ya, en diversas ocasiones, del ―Árbol del Mundo‖ y su simbolismo ―axial‖ (Ver particularmente ―El Simbolismo de la Cruz‖, caps.IX y XXV)‖…

―…en diversas tradiciones la imagen del sol está vinculada también a la del árbol de otra manera, pues se lo representa como el fruto del ―Árbol del Mundo‖, al comienzo de un ciclo abandona su árbol y viene a posarse nuevamente en él al final del mismo, de modo que, también en este caso, el árbol es efectivamente la ―estación del Sol‖… René Guénon, ―El Árbol del Mundo‖.* *(*No puedo sino aquí, recordar las palabras de Cristo: "Yo soy la luz que ilumina a todo hombre"...Nota del autor).*

—…es evidente que el rayo también es de naturaleza ígnea o luminosa; el relámpago, por lo demás, es uno de los símbolos más habituales de la —iluminación‖ entendida en su sentido intelectual o espiritual. El —Árbol de Luz‖ del que hemos hablado atraviesa e ilumina todos los mundos; según el pasaje del Zóhar citado a este respecto por A. Coomaraswamy, —la iluminación comienza en la cima y se extiende en línea recta a través del tronco íntegro‖; y esta propagación de la luz puede evocar fácilmente la idea del relámpago…‖. René Guénon, —El Árbol y el Vajra‖.

—…Al hablar del —Árbol del Mundo‖, hemos mencionado en particular, entre sus diversas figuraciones, el árbol Haoma de la tradición avéstica; éste…está especialmente en relación con su aspecto de —Árbol de Vida‖, pues el licor de él extraído, también llamado haoma, es la misma cosa que el soma védico, el cual, según es sabido, se identifica con el ámrta o —licor de inmortalidad‖. Si se compara con el simbolismo bíblico del Paraíso terrestre, la única diferencia notable a este respecto es que la inmortalidad no está dada por un licor extraído del —Árbol de Vida‖ sino por su fruto mismo; se trata aquí, pues, de un —alimento de inmortalidad‖ más bien que de una bebida (entre los griegos, la —ambrosia‖, en cuanto se distingue del —néctar‖, es también un alimento no líquido, aunque su nombre, por otra parte, sea etimológicamente idéntico al de ámrta); pero, en todos los casos, es siempre un producto del árbol o de la planta, y un producto en el cual se encuentra concentrada la savia, que es en cierto modo la —esencia‖ misma del vegetal. Es de notar también, por otra parte, que, de todo el simbolismo vegetal del Paraíso terrestre, solo el —Árbol de Vida‖ subsiste con ese carácter en la descripción de la Jerusalén celeste, mientras que en ella todo el resto del simbolismo es mineral; y ese árbol porta entonces doce frutos, que son los doce —Soles‖, es decir, el equivalente de los doce Aditya de la tradición hindú, siendo el árbol mismo su naturaleza común, a la unidad de la cual retornan finalmente, se recordará aquí lo que hemos dicho sobre el árbol considerado como —estación del Sol‖, y sobre los símbolos que figuran al sol como acudiendo a posarse en el árbol al final de un ciclo.‖ René Guénon, —El Árbol de Vida‖ y el Licor de Inmortalidad‖.

En verdad, estas palabras de René Guénon nos llevan indefectiblemente a meditar sobre el misterio de la Eucaristía. Por otra parte, en relación a los filtros wagnerianos‖: …De la relación estrecha entre el —licor de inmortalidad‖ y el —Árbol de Vida‖ resulta una consecuencia muy importante desde el punto de vista más particular de las ciencias tradicionales: el —elixir de vida‖ está más propiamente en relación con lo que puede llamarse el aspecto —vegetal‖ de la alquimia, correspondiendo a lo que es la —piedra filosofal‖ en el aspecto —mineral‖ de aquella; podría decirse, en suma, que el —elixir‖ es la —esencia vegetal‖ por excelencia. Por otra parte, no debe objetarse contra esto el empleo de expresiones tales como —licor de oro‖, la cual, exactamente como la —rama de oro‖ a que nos referíamos antes, alude en realidad al carácter —solar‖ del objeto de que se trata; y recordaremos aún, a este respecto, la representación del sol como —fruto del Árbol de Vida‖, fruto que, por lo demás, se designa también, precisamente, como una —manzana de oro‖. Es claro que, pues encaramos estas cosas desde el punto de vista del principio, lo

vegetal y lo mineral deben entenderse aquí simbólicamente sobre todo, es decir que se trata fundamentalmente de sus ―correspondencias‖ o sea de lo que representan, respectivamente, en el orden cósmico; pero ello no impide en absoluto que pueda tomárselos también en sentido literal cuando se encaran ciertas aplicaciones particulares. A este respecto, no sería difícil encontrar también la oposición de que hemos hablado acerca de la doble naturaleza del vegetal: así, la alquimia vegetal, en la aplicación médica de que es susceptible, tiene por ―reverso‖, si así puede decirse, la ―ciencia de los venenos‖; por lo demás, en virtud misma de dicha oposición, todo lo que es ―remedio‖ en cierto aspecto es a la vez ―veneno‖ en un aspecto contrario. Naturalmente, no podemos desarrollar aquí todo lo que implica esta última observación; pero ella permitirá por lo menos entrever las aplicaciones precisas de que es capaz, en un dominio como el de la medicina tradicional, un simbolismo tan ―principial‖ en sí mismo como lo es el del ―Árbol de Vida‖ y el ―Árbol de Muerte‖. René Guénon, ―Simbolismo Axial y Simbolismo de Pasaje‖.

*

(25) ―…esa copa habría sido tallada por los ángeles en una esmeralda desprendida de la frente de Lucifer en el momento de su caída. Esta esmeralda recuerda de modo notable la urnâ, perla frontal que, en la iconografía hindú, ocupa a menudo el lugar del tercer ojo de Çiva, representando lo que puede llamarse el ―sentido de la eternidad‖. Esta relación nos parece más adecuada que cualquier otra para esclarecer perfectamente el simbolismo del Graal; y hasta puede captarse en ello una vinculación más con el corazón, que, para la tradición hindú como para muchas otras, pero quizás todavía más netamente, es el centro del ser integral, y el cual, por consiguiente, ese ―sentido de la eternidad‖ debe ser directamente vinculado.

Se dice luego que el Graal fue confiado a Adán en el Paraíso terrestre, pero que, a raíz de su caída, Adán lo perdió a su vez, pues no pudo llevarlo consigo cuando fue expulsado del Edén; y esto también se hace bien claro con el sentido que acabamos de indicar. El hombre, apartado de su centro original por su propia culpa, se encontraba en adelante encerrado en la esfera temporal; no podía ya recobrar el punto único desde el cual todas las cosas se contemplan bajo el aspecto de la eternidad. El paraíso terrestre, en efecto, era verdaderamente el ―Centro del Mundo‖ asimilado simbólicamente en todas partes al Corazón divino; ¿y no cabe decir que Adán, en tanto estuvo en el Edén, vivía verdaderamente en el Corazón de Dios?

Lo que sigue es más enigmático: Set logró entrar en el Paraíso terrestre y pudo así recuperar el precioso vaso; ahora bien: Set es una de las figuras del Redentor, tanto más cuanto que su nombre mismo expresa las ideas de fundamento y estabilidad, y anuncia de algún modo la restauración del orden primordial destruido por la caída del hombre. Había, pues, desde entonces, por lo menos una restauración parcial, en el sentido de que Set y los que después de él poseyeron el Graal podían por eso mismo establecer, en algún lugar de la tierra, un centro espiritual que era como una imagen del Paraíso perdido…

…Después de la muerte de Cristo, el Santo Graal, según la leyenda, fue llevado a Gran Bretaña por José de Arimatea y Nicodemo; entonces comienza a desarrollarse la historia de los Caballeros de la Tabla Redonda y sus hazañas, que no es nuestra intención seguir aquí. La Tabla Redonda estaba destinada a recibir al Graal cuando uno de sus caballeros lograra conquistarlo y transportarlo de Gran Bretaña a Armórica; y esa Tabla (o Mesa) es también un símbolo verosímilmente muy antiguo, uno de aquellos que fueron asociados a la idea de esos centros espirituales a que acabamos de aludir. La forma circular de la mesa está, por otra parte, vinculada con el ―ciclo zodiacal‖ (otro símbolo que merecería estudiarse más especialmente) por la presencia en torno de ella de doce personajes principales, particularidad que se encuentra en la constitución de todos los centros de que se trata…

…la leyenda asocia al Graal otros objetos, especialmente una lanza, la cual, en la adaptación cristiana, no es sino la lanza del centurión Longino…Por otra parte, entre los griegos, se consideraba que la lanza de Aquiles curaba las heridas por ella causadas; la leyenda medieval atribuye precisamente la misma virtud a la lanza de la Pasión. Y esto nos recuerda otra similitud del mismo género: en el mito de Adonis (cuyo nombre, por lo demás, significa ´el Señor´), cuando el héroe es mortalmente herido por el colmillo de un jabalí (colmillo que sustituye aquí a la lanza), su sangre, vertiéndose en tierra, da nacimiento a una flor…

…la flor, en efecto, ¿no evoca por su forma la idea de un ―receptáculo‖, y no se habla del ―cáliz‖ de una flor? En Oriente, la flor simbólica por excelencia es el loto; en Occidente, la rosa desempeña lo más a menudo ese mismo papel. Por supuesto, no queremos decir que sea ésa la única significación de esta última, ni tampoco la del loto, puesto que, al contrario, nosotros mismos habíamos antes indicado otra; pero nos inclinaríamos a verla en el diseño bordado sobre ese canon de altar de la abadía de Fontevrault, donde la rosa está situada al pie de una lanza a lo largo de la cual llueven gotas de sangre. Esta rosa aparece allí asociada a la lanza exactamente como la copa lo está en otras partes, y parece en efecto recoger las gotas de sangre más bien que provenir de la transformación de una de ellas; pero, por lo demás, las dos significaciones se complementan más bien que se oponen, pues esas gotas, al caer sobre la rosa, la vivifican y la hacen abrir. Es la ―rosa celeste‖, según la figura tan frecuentemente empleada en relación con la idea de la Redención, o con las ideas conexas de regeneración y de resurrección…

Por otra parte, ya que se ha hablado de la Rosa-Cruz con motivo del sello de Lutero, diremos que este emblema hermético fue al comienzo específicamente cristiano, cualesquiera fueren las falsas interpretaciones más o menos ―naturalistas‖ que le han sido dadas desde el siglo XVIII; y ¿no es notable que en ella la rosa ocupe, en el centro de la cruz, el lugar mismo del Sagrado Corazón? Aparte de las representaciones en que las cinco llagas del Crucificado se figuran por otras tantas rosas, la rosa central, cuando está sola, puede muy bien identificarse con el Corazón mismo, con el vaso que contiene la sangre, que es el centro de la vida y también el centro del ser total‖. René Guénon, ―El Sagrado Corazón y la Leyenda del Santo Graal‖.

—Al referirnos, con motivo de —la luz y la lluvia‖, a las representaciones del sol con rayos alternativamente rectilíneos y ondulados, señalábamos que estas dos clases de rayos se encuentran también, de modo por completo semejante, en ciertas figuraciones simbólicas del corazón…

Huelga recordar que la asimilación del sol y el corazón, en cuanto uno y otro tienen igualmente un significado —central‖, es común a todas las doctrinas tradicionales, de Occidente tanto como de Oriente; así, por ejemplo, dice Proclo dirigiéndose al Sol: —Ocupando por sobre el éter el trono del medio, y teniendo por figura un círculo deslumbrante que es el Corazón del Mundo, tú colmas todo de una providencia apta para despertar la inteligencia‖. Citamos este texto en particular con preferencia a muchos otros, debido a la mención formal de la inteligencia que en él se hace; y, como hemos tenido ocasión frecuente de explicarlo, el corazón se considera también ante todo, en todas las tradiciones, como sede de la inteligencia.(6) (6- Debe quedar bien claro- y volveremos luego sobre el punto- que se trata aquí de la inteligencia pura, en el sentido universal, y no de la razón , la cual no es sino un simple reflejo de aquella en el orden individual y está en relación con el cerebro, siendo entonces éste con respecto al corazón, en el ser humano, el análogo de lo que es la luna con respecto al sol, en el mundo)… y Plutarco escribe que el Sol, —dotado de la fuerza de un corazón, dispersa y difunde de sí mismo el calor y la luz, como si fueran la sangre y el hálito‖. Encontramos en este último pasaje , tanto para el corazón como para el sol, la indicación del calor y la luz, correspondientes a las dos clases de rayos que considerábamos; si el —hálito‖ está allí referido a la luz, se debe a que es propiamente el símbolo del espíritu, esencialmente idéntico a la inteligencia; en cuanto a la sangre, es evidentemente el vehículo del —calor vivificante‖, lo que se refiere más en particular al papel —vital‖ del principio que es centro del ser.

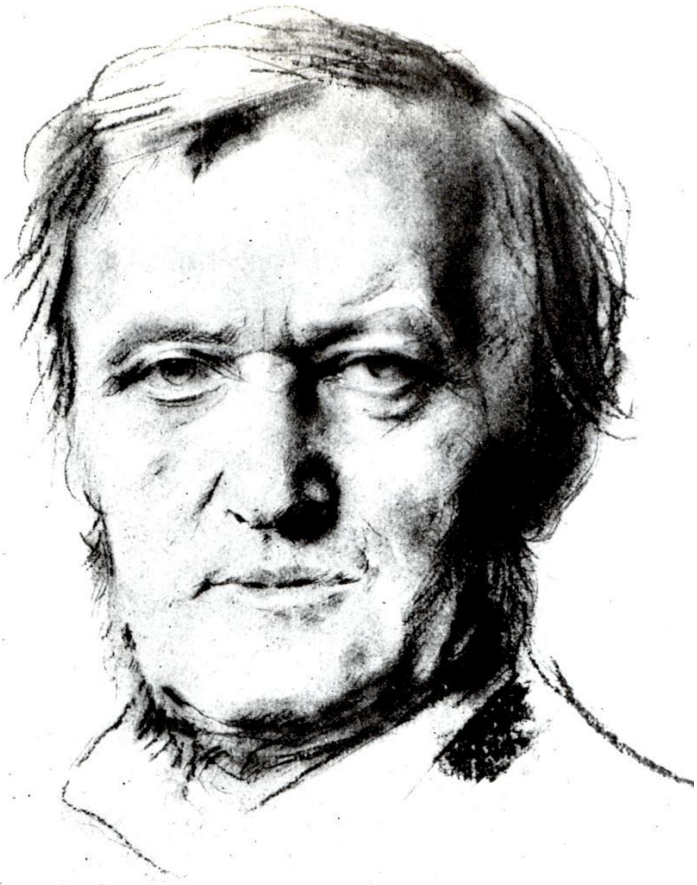
En ciertos casos, la figuración del corazón incluye solo uno de esos dos aspectos: luz o calor; la luz está representada, naturalmente, por una irradiación del tipo ordinario, o sea formada únicamente por rayos rectilíneos; en cuanto al calor, está representado por lo común por llamas que surgen del corazón. Por otra parte, cabe observar que la irradiación, incluso cuando están reunidos los dos aspectos, parece sugerir, de modo general, una preponderancia reconocida al aspecto luminoso; esta interpretación se ve confirmada por el hecho de que las representaciones del corazón irradiante, con distinción o no de ambas clases de rayos, son las más antiguas, pues datan en su mayoría de épocas en que la inteligencia estaba aún referida tradicionalmente al corazón, mientras que las representaciones del corazón en llamas se difundieron sobre todo con las ideas modernas que reducen el corazón a no corresponder sino al sentimiento. Harto sabido es, en efecto, que se ha llegado a no dar al corazón otra significación que ésa, olvidando por completo su relación con la inteligencia; el origen de esta desviación, por lo demás, es sin duda imputable en gran parte al racionalismo, en cuanto pretende identificar pura y simplemente la inteligencia con la razón, pues el corazón no está en relación con esta última sino más bien con la inteligencia trascendente, precisamente ignorada o incluso negada por el racionalismo. Verdad es, por otra parte, que desde que el corazón se considera

como centro del ser, todas las modalidades de éste pueden en cierto sentido serle referidas por lo menos indirectamente, incluido el sentimiento o lo que los psicólogos llaman la ―afectividad‖; pero ello no quita que hayan de observarse las relaciones jerárquicas, manteniendo solo al intelecto como verdaderamente ―central‖ y no teniendo las demás modalidades sino un carácter mas o menos ―periférico‖. Pero, al desconocerse la intuición intelectual, que reside en el corazón, y al usurpar la razón, que reside en el cerebro, el papel ―iluminador‖ de aquella, no quedaba al corazón sino la posibilidad única de ser considerado como la sede de la afectividad; por otra parte, el mundo moderno debía también ver surgir, como una suerte de contrapartida del racionalismo, lo que puede llamarse el sentimentalismo…‖ René Guénon, ―El Corazón Irradiante y el Corazón en Llamas‖.

A raíz de este texto recordamos las palabras de Cristo: ―De la abundancia del corazón habla la boca‖, mientras rememoramos su imagen con el pecho abierto mostrando su sagrado corazón, irradiante y en llamas.

Tumba de Wagner y Cósima, en el jardín de Villa Bahnfried, Bayreuth. Fotografía del autor.

Salesianos Impresores
Junio de 2013
Santiago de Chile



En su postura de la Obra de Arte Total el impulso de Ricardo Wagner fue multifacético y como músico, poeta, escritor, filosofo, hombre de teatro y creador universal, abarcó una multiplicidad de disciplinas en las que desplegó su genio, convirtiéndose en el creador del Drama Musical y el Leitmotiv como su columna vertebral, papel similar que cumplirá en el futuro Cine, el Séptimo Arte, del cual Wagner también es el creador, decretándolo con sus trabajos teóricos, su música, la orquesta invisible, su increíble imaginación, su concepción de la escenografía, los gérmenes de los efectos especiales y la arquitectura de lo que hoy conocemos como Salas de Cine en todo el mundo, al igual que del concepto arquitectónico Villa de Artista plasmado en su pionera Villa Wahnfried. Wagner también es el creador de la moderna dirección orquestal, de una profética concepción de la danza, de nuevos instrumentos, de una orquestación revolucionaria y de una música que lo instala en la cima de los compositores, creando la melodía infinita y abriendo las puertas a las músicas del futuro. En su condición de artista completo su influencia ha sido descomunal, transformándolo en *el hombre* de quién más se ha escrito en toda la historia de la humanidad, siendo para algunos el mayor genio de todos los tiempos.